

ARTE IMAGEN Y SONIDO

REVISTA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA
Número 9, enero-junio 2025


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

 CENTRO DE LAS
ARTES Y
LA CULTURA

ARTE IMAGEN Y SONIDO. Volumen 5, número 9, enero-junio 2025, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Aguascalientes, a través del Centro de las Artes y la Cultura, dictaminada por pares ciegos. Av. Universidad No. 940, Edificio 214, piso 2, Ciudad Universitaria, C. P. 20100, Aguascalientes, Ags., México, Tel. (449)9107400, ext. 58205. <https://revistas.uaa.mx/index.php/ais>, armando.andrade@edu.uaa.mx. Editor responsable: Armando Andrade Zamarripa. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título 04-2022-102110425100-102; e-ISSN: 2954-4017, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Armando Andrade Zamarripa, Av. Universidad No. 940, Ciudad Universitaria, C.P. 20100, Aguascalientes, Ags. Fecha de última modificación: 17 de enero de 2025.

Imagen de Portada: *Disk location* (2025) de Bruno Varela.
Publicado: 2025-01-17

Universidad Autónoma de Aguascalientes

Dra. en Admón. Sandra Yesenia Pinzón Castro, *Rectora*

Dr. en Der. José Manuel López Librero, *Secretario General*

Dra. en Ling. Blanca Elena Sanz Martín, *Decana del Centro de las Artes y la Cultura.*

Dr. en Cinem. Armando Andrade Zamarripa, *Editor General*

Comité Editorial

Dr. Armando Andrade Zamarripa
Editor General

Dra. Raquel Mercado Salas
Editora Auxiliar

Dr. Luis Álvarez Azcárraga
Editor de sección

Dra. Brenda María Antonieta Rodríguez
Rodríguez
Editora de sección

Dra. Mariana Martínez Bonilla
Editora invitada

Dra. Andrea Tirado Fernández
Editora invitada

Imagen de Portada:

Disk location (2025) de Bruno Varela, fotogramas de película en super 8mm

Índice

Sobre el Dossier.

*El cuerpo en disputa:
reflexiones desde las artes contemporáneas*
Mariana Martínez Bonilla
y Andrea Tirado Fernández

Ensayo Académico:

*Cuerpos que resisten: Le viste la cara a Dios de Gabriela Cabezón
Cámara y "Biografía" de María Fernanda Ampuero*
(1-15)
Marcela Gándara Rodríguez

*Del cuerpo abyecto al cuerpo subalterno trans en la narrativa
literaria mexicana: una aproximación desde la ficción y la violencia*
(16-34)
Omara Corona Ramírez

Gritar con el cuerpo. Performance, arte y política en Latinoamérica
(35-50)
Ariela Wolcovich Konigsberg

*No Fun / Al final sí estábamos solos: Un análisis de la «precariedad de
la existencia» desde el videoarte*
(51-73)
Álvaro Eduardo Fernández Melchor

*Voces femeninas: mujeres campesinas en el cine africano.
Escuchar, traducir y hablar cerca de Selbé et tant d'autres de Safi Faye*
(74-84)
Estefanía Escobar Chávez

Reseña:

*Reseña de Ernst Jünger. La resistencia al presente, de Salvador
Gallardo Cabrera*
(85-91)
Ilse Díaz Márquez

Sobre el dossier*

El estado actual del mundo exige el reconocimiento de la conversión del cuerpo y su carne como lugares desde –y en– donde se disputa la subjetividad, la representación, la memoria, la Historia y las lógicas capitalistas y extractivistas. Las variaciones en su mostración implican un cambio radical en las categorías y cartografías significantes, al tiempo que ponen en jaque las lógicas hegemónicas del régimen de representación imperante en nuestros días. En el caso de las artes contemporáneas, el cuerpo posee una potencia enunciativa sin parangón; su apertura en tanto signo permite localizar las inscripciones materiales de las agitaciones socio-históricas de lo real: de la esclavitud a la desaparición forzada; de la exposición abyecta a la más absoluta subexposición, pasando por la extracción del cuerpo y del territorio o, mejor aún, del cuerpo-territorio.

Lo anterior constituye una inflexión política que implica hacer de la corporalidad tanto soporte de la representación como signo a representar: desde las artes de la imagen en movimiento hasta los más heterogéneos activismos, transitando por las formas literarias, escultóricas y pictóricas, la abyección, la búsqueda de los desaparecidos, las identidades de género devienen anclajes para la enunciación de la resistencia significativa en, con y a través de los cuerpos.

Esto resalta la urgencia de cuestionarnos por las maneras en que la articulación entre lo real y las formas artísticas contemporáneas hacen de la carne el lugar concreto de inscripción de lo político, entendido en el sentido desarrollado por Jacques Rancière. Es decir, como la manifestación de una serie de operaciones que interrumpen las lógicas sensibles de lo común en un momento histórico determinado. Ya sea que se trate de representaciones de cuerpos que sufren, que gritan, que resisten, que trabajan, o cuerpos abyectos, sangrantes, ausentes, en pedazos, al límite de su existencia. Las diversas prácticas significantes y registros enunciativos que se analizan a lo largo de este dossier problematizan las numerosas potencias y posibilidades de un cuerpo que es siempre múltiple, para devenir espacio de crítica, transgresión, mostración de las diferentes violencias producidas en el seno del régimen escópico, económico y representativo actual.

Así, en su texto “Cuerpos que resisten: *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara y “Biografía” de María Fernanda Ampuero”, Marcela Gándara Rodríguez analiza dos relatos de Cabezón Cámara y Ampuero que presentan formas de resistencia corporal femenina ante distintas materializaciones de la violencia ejercida por el capitalismo en sus vertientes patriarcales y necropolíticas, como la migración y la privación de la libertad, que pueden entenderse como formas del devenir subjetividades nómades, concepto que retoma de Rossi Braidotti. A partir de ello, Gándara propone pensar este tipo de relatos en tanto despliegues ficcionales que elaboran tránsitos heterogéneos de lo real hacia lo simbólico, desde donde se vuelve posible pensar crítica y colectivamente el pasado reciente en Latinoamérica.

En el artículo “Del cuerpo abyecto al cuerpo subalterno trans en la narrativa literaria mexicana: una aproximación desde la ficción y la violencia”, Omara Corona Ramírez explora genealógicamente la conceptualización y representación de lo trans en la literatura mexicana. Enfocándose en las narraciones de Eduardo Antonio Parra; Carlos Velázquez; Fernanda Melchor y Dahlia de la Cerda, la autora localiza un tránsito de la representación abyecta, tendiente a la reproducción de estereotipos y tropos relacionados con la prohibición, la genitalidad y la violencia, hacia la presentación de cuerpos con agencia, capaces de transformar los cursos narrativos, entendidos como tesisuras subalternas y críticas que dan cuenta de la complejidad y multiplicidad de las relaciones de poder que atraviesan los marcos productores de significación, según los cuales se ha elaborado el imaginario sobre lo trans en México.

Ariela Wolcovich Konigsberg, por su parte, en “Gritar con el cuerpo. Performance, arte y política en Latinoamérica”, explora el potencial político, ritual y estético de las manifestaciones públicas, entendidas como actos performáticos. La autora se centra en tres manifestaciones públicas latinoamericanas que, al problematizar la crisis de la violencia de género en nuestra región, hicieron del espacio público el lugar de inscripción del disenso y la disputa por lo sensible. De tal manera, al visibilizar los cuerpos y las exigencias de aquellos grupos humanos que ocupan un lugar marginal en el tejido de lo social, las performances y acciones de las Madres de Plaza de Mayo, LASTESIS y la Antigrita, obliteran la escisión entre artista y público, así como entre arte y vida, pero también entre lo público y lo privado, generando espacios propicios para la alteración de los imaginarios políticos en torno al papel de las mujeres como sujetos públicos con agencia propia, como concluye la autora.

En el ensayo “*No Fun/Al final sí estábamos solos: Un análisis de la “precariedad de la existencia” desde el videoarte*”, Álvaro Eduardo Fernández propone el análisis de los performances *No Fun* de Eva y Franco Mattes y *Al final sí estábamos solos* de Israel Martínez, los cuales, cada uno a su manera y desde su contexto sociocultural propio, reflexionan sobre cómo nuestro sistema capitalista transforma a los sujetos en engranajes de una maquinaria que los priva de su propia agencia, llevándolos a la precariedad existencial. Fernández, en diálogo con un cuarteto de voces teóricas (Deleuze, Guattari, Fisher y Byung-Chul Han), exhibe las estructuras que impelen al sujeto al abismo de su propia existencia: el suicidio. Ambas piezas evidencian cómo el cuerpo, en lugar de ser espacio de identidad y agencia, se vuelve campo de batalla en donde se libra una lucha en contra de su propia desintegración. Finalmente, el autor exhorta a reconocer que la observación de la obra de arte no debe ser pasiva ni contemplativa, al contrario, nos enfrenta a hacernos cargo de la responsabilidad ética que tenemos frente a lo que vemos y al sufrimiento que en ella se representa.

Finalmente, el dossier concluye con el texto de Estefanía Escobar Chávez “Voces femeninas: mujeres campesinas en el cine africano. Escuchar, traducir y hablar cerca de *Selbé et tant d’autres* de Sati Faye”, en el que la autora analiza el mediometrage de la cineasta y etnóloga senegalesa. En éste, Escobar resalta cómo Faye explora, con una mirada contrahegemónica, la representación de los cuerpos femeninos en la pantalla grande mediante la presentación de jornadas extenuantes de las campesinas, sin caer en la exotización de los cuerpos otros o marginados por el discurso hegemónico. Así, mediante el análisis del montaje y las tomas, la autora propone a este documental como una narrativa contestataria y contrahegemónica, que revaloriza el trabajo de las senegalesas *serer* frente a los discursos patriarcales hegemónicos.

Así, los textos seleccionados para este dossier han respondido a la problemática que nos habíamos planteado acerca de la reflexión crítica e interdisciplinar en torno a la potencia enunciativa del cuerpo y su mostración en las artes contemporáneas. En ellos se lo ha visto representado y performado, precarizado y llevado al límite de su existencia, pero también, como territorio de disputa que, a pesar de las lógicas deshumanizantes y despóticas del capitalismo resiste –y existe– desde y por el arte. Estos artículos abren a cuestionarse sobre cómo podemos seguir sobreviviendo en un esquema que instrumentaliza a las, los y les sujetxs en un contexto en el que la vida y el trabajo se vuelven indiscernibles: ¿Cómo seguir siendo dueños de nuestros cuerpos cuando la máquina despótica del capitalismo lo desintegra? ¿Cómo seguir creando lugares de enunciación a través y desde el arte en el que el cuerpo aparezca como un lugar posible de resistencia?

Esperamos que quienes se acerquen a este dossier especial de Arte, Imagen y Sonido encuentren en estas provocaciones formas de resonar o cuestionarse, puesto que la duda es la única manera para seguir resistiendo.

Dra. Mariana Martínez Bonilla
Universidad Autónoma Metropolitana
-Unidad Xochimilco

Dra. Andrea Tirado Fernández
Universidad Iberoamericana
-Ciudad de México
Coordinadoras del Dossier

* Este dossier especial “El cuerpo en disputa: reflexiones desde las artes contemporáneas” estuvo organizado por el proyecto *Interfases de las imágenes: mediación, plasticidad, imaginación política* adscrito al Departamento de Comunicación de la Universidad Iberoamericana (Ciudad de México), coordinado por el Dr. Edwin Culp Morando.

Cuerpos que resisten: *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara y “Biografía” de María Fernanda Ampuero



Bodies that resist:
Gabriela Cabezón Cámara's *Le viste la cara a Dios*,
and María Fernanda Ampuero's “Biografía”

Marcela Gándara Rodríguez

margandhara@yahoo.com.mx

Universidad Autónoma de Zacatecas

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9647-7003>

ENSAYO ACADÉMICO

Recibido: 19|07|2024

Aprobado: 3|12|2024

Resumen

En los relatos *Le viste la cara a Dios* (2011) de Gabriela Cabezón Cámara y “Biografía” (2021) de María Fernanda Ampuero, las protagonistas construyen condiciones para sobrevivir a la precariedad: en el primer caso, la mujer es víctima de trata y en el segundo, es una migrante que, junto con los refugiados y los solicitantes de asilo político, es un ejemplo de “sujeto necropolítico”, según Achille Mbembe. El cuerpo de estas mujeres es el primer territorio donde se experimentan diferentes expresiones de violencia. El segundo territorio es el espacio: el prostíbulo, el sitio del secuestro, lugares cerrados que las conducen a situaciones límites. Sin embargo, las personajes elaboran estrategias, como parte del proceso de devenir, que les permiten resistir a la violencia capitalista y patriarcal. Para el análisis de los relatos se toma la propuesta posthumanista de Rosi Braidotti sobre la subjetividad nómada, en tanto propicia el diálogo entre estas obras que recrean situaciones actuales de violencia. Cabe señalar que el proceso del devenir en estos relatos implica una alternativa ficcional de resistencia a los contextos contemporáneos.

Palabras clave: cuerpo, violencia, resistencia, narradoras latinoamericanas.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual
4.0 Internacional

Abstract

In both tales, Gabriela Cabezón Cámara's *Le viste la cara a Dios* and María Fernanda Ampuero's "Biografía", the main characters develop the conditions in order to survive precariousness: in the first case, the woman is a victim of human trafficking; in the second case, the character is an immigrant who, within the refugees and solicitors of political asylum, is an example of the "necropolitical subject", according to Achille Mbembe. The body of these women is the first territory where different expressions of violence are experienced. The second territory is the space: the brothel, the site of the kidnapping, closed places that drives both characters to extremes situations. Nevertheless, the female characters elaborate strategies as part of the process of becoming, this allows them to resist the patriarchal and capitalist violence. In pursuit of the narrative's analysis, Rossi Braidotti's posthumanist proposal over nomad subjectivity is taken, as well it contributes to the dialogue between this works that recreates actual situations of violence. It is important to notice that the process of becoming in this narratives implies a fictional alternative of resistance against contemporary contexts.

Keywords: Body, Violence, Resistance, Latinoamerican Women Narrators.

La guerrilla continúa: las marcas generacionales y el posmodernismo

El campo literario latinoamericano en los últimos años ha vivido una serie de transformaciones en su conformación. La emergencia de un número creciente de escritoras que experimentan en géneros vistos como minoritarios, tales como las diferentes modalidades del gótico, el terror, el horror, la ciencia ficción, ha dado un giro en los hábitos lectores, de ahí que interesa saber no sólo qué se lee, sino desde dónde se lee y desde dónde se escribe, como lo postula Adrienne Rich, en "Apuntes para una política de la posición" (1984), donde cuestiona al sujeto universal, neutro y sin género, que ostenta una supuesta universalidad que ha terminado por anular a quienes no se adaptan a los modelos hegemónicos. Rich emprende una "lucha contra la abstracción arrogante y privilegiada"[1], para derribar la idea del universal masculino. La política de posición empieza, por lo tanto, en el cuerpo, en este caso, desde el cual se escribe para hablar de las dos autoras que me interesa analizar: la argentina Gabriela Cabezón Cámara y la ecuatoriana María Fernanda Ampuero. Esta búsqueda por situar la escritura cuestiona ese proceso que se presume abstracto y objetivo en la medida que, como Rosi Braidotti menciona, el pensamiento "[...] está situado en la contingencia de la propia experiencia y, como tal, es un ejercicio necesariamente parcial"[2]. En el caso de la escritura de las mujeres, el

[1] Adrienne Rich, *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida: 1979-1985*, trad. María Soledad Sánchez Gómez (Icaria / Antrazyt, 2001), 238.

[2] Rosi Braidotti, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, trad. Gabriela Ventureira y María Luisa Femenías (Gedisa, 2004), 15.

cuerpo es el punto de partida de su localización, natural y culturalmente establecido, en él confluyen lo biológico, lo social y lo lingüístico. Por ello, enfatizar en la política de localización es una forma de analizar los códigos culturales que históricamente se han impuesto como universales, pero que en el caso de las mujeres se hacen visibles.

Las obras de Cabezón Cámara y de Ampuero, particularmente las que se proponen en este análisis, recrean formas de violencia habituales en los contextos actuales, como lo son la trata y la migración. No obstante la referencialidad, es pertinente precisar que las autoras no elaboran ficciones realistas o testimoniales, sino que recurren a estrategias de lo maravilloso y el horror, es decir, abren la posibilidad de una resolución fuera de los parámetros racionales, sin recurrir a descripciones del realismo tradicional, de ahí la importancia de una lectura crítica. Para ello, se recurre a las aportaciones, principalmente, de Rosi Braidotti sobre la subjetividad nómada y las prácticas del devenir donde se intersectan una serie de ejes (género, clase, racialización) que permiten comprender la identidad del sujeto, en este caso, de las personajes como expresiones de las colectividades a las que forman parte: mujeres empobrecidas, obligadas a la prostitución y a migrar.

En las narraciones de Cabezón Cámara y de Ampuero, la resistencia se construye a través de la voz narradora que apuesta a una mirada ética de las y los lectores, de ahí la pertinencia de su estudio. Las autoras son parte de una generación de escritoras latinoamericanas que irrumpen en el espacio literario por medio de un discurso que confronta los lugares comunes de la violencia en la narrativa de la región. Cabezón Cámara nace en Buenos Aires, Argentina, en 1968 y, de acuerdo al estudio de Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre* (2011), se ubica en la primera generación de la postdictadura. Las novelas de Cabezón Cámara exploran otras posibilidades de leer la tradición argentina, la gauchesca y el dilema de "civilización y barbarie", con una mirada resignificante, como en su novela más reconocida, *Las aventuras de la China Iron* (2017), en donde la literatura gauchesca es reelaborada desde la perspectiva de la joven, ya no vista sólo como la mujer de Martín Fierro sino como una joven que emprende un recorrido para construir su identidad desde la autonomía. Ampuero nace en Guayaquil, Ecuador, en 1976, y en su trabajo como periodista y narradora de ficción expone las disyuntivas de la realidad latinoamericana desde el horror, cuestionando dicho dilema que está en la fundación del continente. Su primer libro de cuentos, *Pelea de gallos* (2018) da ciertas pautas para comprender los tópicos de la autora, sobre todo, la violencia y las estrategias de sobrevivencia que sus personajes despliegan a lo largo de las historias. Ambas escritoras restituyen el carácter político al cuerpo de la mujer y a las historias que parten de experiencias reales o imaginadas.

Las obras de Cabezón Cámara y de Ampuero recrean alternativas éticas y estéticas en un marco que podemos comprender dentro del posmodernismo, como lo llama Rosi Braidotti, quien parte de la idea del capitalismo tardío de Fredric Jameson: “Se trata de una descripción adecuada del mundo de hoy y, a mi juicio, de una reacción constructiva ante la situación histórica específica que atraviesan las sociedades postindustriales luego de la decadencia de las esperanzas modernistas”[3]. En esta etapa, el sistema se sostiene en la acumulación desmedida de riquezas en unos cuantos y su finalidad es perpetuarse a sí mismo, de ahí las arbitrarias regulaciones (legales o ilegales) de prácticas como la pornografía, la prostitución, la trata, el uso de suelos o el tráfico de sustancias y de armas; en términos generales, corresponde a una faceta donde las violencias se recrudecen en los sectores más vulnerables por las condiciones materiales de precarización.

La cosificación del ser humano –y diríamos, más ampliamente, de los seres sintientes de la Tierra- obedece a un proyecto necropolítico, basado en el acaparamiento del capital, nombrado por David Harvey como “acumulación por desposesión”, partiendo de la idea marxista de la acumulación originaria. Silvia Federici recuerda que a partir de los años 80 del siglo XX, se impulsan otras formas de saqueo, pobreza y privatización de recursos, derivadas del nacimiento de la sociedad capitalista, y de forma paralela otra caza de brujas como lo fue en su origen en la transición al capitalismo[4]. Esta nueva caza de brujas permite entender la violencia desmedida en las sociedades industriales, principalmente, sobre los cuerpos de las mujeres.

La acumulación originaria hace posible el surgimiento de esta sociedad y la violencia es el recurso que históricamente se ha empleado en la acumulación del poder económico. Para Harvey, este proceso de enriquecimiento continúa a través de métodos de despojo que se presentan como formas de desarrollo y que terminan por privatizar bienes y, con ello, expulsar poblaciones de sus lugares de origen, legitimando la explotación a través del discurso de progreso: “El capitalismo internaliza prácticas canibalísticas, depredadoras y fraudulentas. [...] La acumulación por desposesión puede ocurrir de diversos modos y su modus operandi tiene mucho de contingente y azaroso. Así y todo, es omnipresente, sin importar la etapa histórica, y se acelera cuando ocurren crisis de sobreacumulación en la reproducción

[3] Braidotti, *Feminismo*, 57. Para el caso de los contextos fronterizos en México, Sayak Valencia habla del fenómeno del capitalismo gore: “Proponemos el término capitalismo gore para hacer referencia a la reinterpretación dada a la economía hegemónica y global en los espacios (geográficamente) fronterizos. [...] Cuerpos concebidos como productos de intercambio que alteran y rompen las lógicas del proceso de producción del capital, ya que subvierten los términos de éste al sacar del juego la fase de producción de la mercancía, sustituyéndola por una mercancía encarnada literalmente por el cuerpo y la vida humana, a través de técnicas predatorias de violencia extrema como el secuestro o el asesinato por encargo”, en *Capitalismo gore* (Paidós, 2016), 25.

[4] Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, trad. Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza (Tinta Limón, 2018), 381-382.

ampliada, cuando parece no haber otra salida excepto la devaluación”[5].

Es en la década de los noventa del siglo XX cuando las políticas neoliberales se agudizan. Rosi Braidotti analiza una reacción generacional desde el feminismo; aquellas mujeres que viven su juventud en esta década resuelven, por medio del arte, la desesperanza y la violencia de la época. Para la teórica italoaustraliana, el desafío de las artistas en dichos años se traduce en expresiones de furia por medio de la ironía y el ingenio, tal como se percibe en los contenidos de las obras de las *Riot Grrrl* o la *Guerrilla Girls*, movimientos impulsados por diferentes bandas de rock punk que politizan la música desde el feminismo. A partir de estas configuraciones culturales se construye una subjetividad basada en un devenir colectivo, nómada, como consecuencia y reacción de su tiempo:

La franqueza no tiene que ser cruel, ni destructiva. Al contrario, todo sistema de retroalimentación que funciona bien está construido sobre la empatía, sobre la idea que todos vamos en el mismo barco y de que comprendemos un mal trago, porque nosotros mismos hemos pasado por ello. Nos esforzamos por desechar impulsos tales como exigir alabanzas a nuestro ego o el reconocimiento que creemos merecer. Lograr confianza se centra en la idea de que cada comentario que hacemos es en nombre de un objetivo común: apoyarnos y ayudarnos mutuamente para intentar hacer mejores películas [6]

Esta subjetividad se expresará en diferentes obras publicadas a partir de los años dos mil, en autoras que nacieron durante las décadas de los sesenta y setenta, quienes experimentan en géneros poco legitimados por la literatura seria como el horror, el terror, la ciencia ficción y la hibridez de los mismos. Según Braidotti, retornar a los géneros vistos desde el canon como “menores” es una salida no nostálgica, sino creativa. Esos géneros son formas localizadas y múltiples de resistencia política desde una periferia que busca desestabilizar el centro, en este caso, el realismo. Braidotti hace una crítica a la nostalgia, como expresión conservadora que idealiza un pasado en el que no participan las mujeres, de ahí la necesidad de repensar esas formas estéticas no exploradas desde la tradición:

Esta huida a la nostalgia produce el efecto inmediato de soslayar, por mera denegación, la transición desde un mundo humanista a un mundo posthumano [...] En este clima generalizado de denegación y negligencia que caracteriza la crisis terminal del humanismo clásico, necesitamos volver a géneros literarios “menores” tales como la ciencia ficción y, más específicamente, el ciberpunk, a fin de encontrar soluciones no nostálgicas a las contradicciones de nuestros tiempos [7]

[5] David Harvey, “El ‘nuevo’ imperialismo: acumulación por desposesión”, *Socialist register* (2005): 115, <http://biblioteca.clacso.org.ar/clacso/se/20130702120830/harvey.pdf>

[6] Braidotti, *Feminismo*, 113.

[7] Braidotti, *Feminismo*, 109.

La teórica coincide con Elsa Drucaroff, para el caso argentino, en que la ironía, el sarcasmo y la parodia son el medio que emplean, en esta ocasión, las escritoras para expresar el contexto hostil de los años noventa. Drucaroff, en *Los prisioneros de la torre*, analiza el quiebre generacional entre las y los escritores de la militancia, que vivieron la dictadura en su juventud, y propiamente la generación de la postdictadura, cuyos integrantes nacieron en las décadas de los sesenta y setenta. La tensión entre estas generaciones se agudiza en una imagen de autoridad ética que exhibe la generación de la militancia al ostentar el monopolio de la rebeldía; mientras que en la segunda generación predomina una sensación de desencanto en la que urge imaginar otras formas de subversión:

Surgen tres problemas para las generaciones de postdictadura y su nueva narrativa en relación con la generación de militancia (luego definiré en qué sentido la llamo así). El primero es cómo ser rebelde cuando los más viejos se autoatribuyen toda la rebeldía posible. ¿Cómo desobedecen los hijos el mandato paterno “sé rebelde”, una paradoja que inmoviliza y oprime? Este mandato y esta opresión se leen hoy en filigrana en las obras de la NNA [Nueva Narrativa Argentina], construyen situaciones explícitas o connotadas de *filicidio*, una mancha temática que recorre, como veremos, la narrativa de postdictadura [8]

El diálogo entre Braidotti y Drucaroff, con sus respectivas diferencias, una en el contexto general del posmodernismo europeo y la otra particularizando en Argentina, radica en la interpretación de ciertas expresiones estéticas, la representación de sujetos que resisten a la violencia y que, a la vez, elaboran una subjetividad colectiva. Por ello, el vacío histórico en que Occidente ha confinado a las mujeres hace que “el anhelo nostálgico” resulte cuestionable –es posible, tal vez, que los tiempos pasados para las mujeres nunca hayan sido mejores–, de ahí la libertad del desafío feminista en esta búsqueda. La mirada de Braidotti resuena en las historias de esta generación[9], en la medida que la vuelta al pasado desde una nostalgia idealizante impide reconocer el lugar de las sujetas históricas y se convierte en una suerte de evasión de la realidad.

El devenir: las que resisten

Los relatos de Cabezón Cámara y de Ampuero no pueden percibirse como un reflejo mecánico de la realidad, sino como ficciones que producen sentidos, tanto por la recreación alejada del realismo como por

[8] Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre*. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura (Emecé, 2011), 53.

[9] Mariana Enriquez en la crónica “Harta de nosotros” trata el problema de la nostalgia en una generación que vivió la represión en democracia, desmitifica la imagen de los años ochenta como un momento de juventud y rebeldía, en el que desde su experiencia la violencia continuó ejerciéndola a través de diferentes prácticas institucionales: “Lo que yo digo es: aunque me fueren nunca voy a decir que todo tiempo por pasado fue mejor”, en *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones* (Anagrama, 2022), 26.

el desenlace de los cuentos. Cabezón Cámara narra la historia de una joven, víctima del negocio de la trata de personas, sometida a condiciones de esclavitud. El relato forma parte de una trilogía donde la violencia es uno de los ejes temáticos: *La Virgen Cabeza* (2009), *Le viste la cara a Dios* (2011) y *Romance de la Negra Rubia* (2014). En las tres obras la marginalidad se relaciona con la tradición, pues desde una escritura barroca se construyen las historias de disidentes sexuales, okupas en la crisis inmobiliaria y las experiencias límites en los primeros años del neoliberalismo argentino. En *Le viste la cara a Dios*, una narradora en segunda persona entabla un diálogo imaginario con la joven protagonista, cuyo nombre no se menciona y es bautizada como Beya, en alusión a la Bella Durmiente, debido a la narcotización a la que es obligada para tolerar las diferentes formas de violencia[10]. En el proceso del bautismo, a Beya la hacen “pura carne a fuerza de golpe y pija”[11]. La frase remite, por medio de la sinécdoque, aquello en lo que han convertido a la joven: “pura carne”. Ella deja de ser persona o animal, ser sintiente, porque en el prostíbulo sólo está destinada al consumo. Ante las constantes violaciones, en Beya está el deseo de huida, de venganza y de legítima defensa.

La narradora manifiesta que Beya es una mujer forzada a prostituirse, pero no una prostituta, es decir, en su condición se ve reducida a los deseos ajenos. El cuerpo de la mujer será el espacio donde se conforman las prácticas discursivas del poder patriarcal, representado en el proxeneta, llamado Rata Cuervo, y en los hombres que la utilizan. Vale mencionar que el proxeneta también pasa por un proceso de animalización, pero en este caso negativa, es decir, deviene rata y cuervo, animales vistos desde una mirada especista como oportunistas o consumidores de desechos[12]. Beya, por el contrario, antes de asumir su subjetividad nómada, es cosificada, su cuerpo fragmentado, violado y para ello la autora emplea el vocabulario “matarife”:

[...] amatambrado de sogas y en mazmorra sin salida: si a matasiete el matambre, a vos el resbalar en tu sangre y en los charcos de la leche que te ahoga y que te arde. Querés partir y dejar atrás la mazorca, el ardor colorado

[10] Recordemos que la autora escribe este relato a petición de un proyecto editorial que tenía la intención de recrear cuentos clásicos en contextos contemporáneos. A Cabezón Cámara se le asigna la tarea de construir una nueva versión de la Bella Durmiente. Esta recreación presenta una mirada crítica a los cuentos clásicos infantiles y la violencia contenida –y normalizada– en ellos. Es importante mencionar que existen tres versiones del relato: la primera, de 2011, *Le viste la cara a Dios*, es digital; la segunda es una versión ilustrada en colaboración con Iñaki Echeverría; y la tercera es la reimpresión física de la primera. Para este trabajo, se consultaron la primera y la segunda.

[11] Gabriela Cabezón Cámara, *Le viste la cara a Dios* (Colección de bichos, 2011), 6.
<https://auladigitalweb.files.wordpress.com/2019/05/gabriela-cabezon-camara-le-viste-la-cara-a-dios-1.pdf>

[12] El especismo, según González y Ávila, es un orden que recrea una estructura que jerarquiza a otras especies a partir de la idea de la superioridad humana: “Orden tecno-bio-físico-social de escala global que re-produce de manera sistemática la dominación animal y que se fundamenta en la dicotomía humano / animal”. Glosario de resistencia animal(ista) (Ediciones desde Abajo/ ILECA, 2022), 50.
<https://www.institutoleca.org/wp-content/uploads/2023/10/Glosario-de-resistencia-animalista.pdf>

de sus dientes amarillos y tu esfínter hecho un volado de broderie de tomate, ay, si pudieras esfumarte en un abrazo celestial y no sentir las trompadas ni que te queman con fasos ni esa contracción que duele, la de cada célula tratando de blindarte para que no te entren ni arando. [13]

En la versión gráfica, las imágenes descritas por Cabezón Cámara se representan a semejanza del cuerpo de la res y los cortes destinados al consumo humano: matambre, asado, vacío, cuadril, entre otros[14]. A la vez, ambas versiones, remiten a los relatos fundacionales del mito de la cautiva, a los cuerpos de “La Refalosa” (1843) de Hilario Ascasubi y “El matadero” (1871) de Esteban Echeverría, dialogan con las narrativas actuales que se integran a la serie de los “mataderos de la cultura”, una “matriz de sentidos virtuales” en la literatura argentina[15]. Como en “El matadero” (2015) de Martín Kohan, *Cadáver exquisito* (2017) de Agustina Bazterrica o *Nación Vacuna* (2017) de Fernanda García Lao, el matadero es un dispositivo especista que recrea el tema del poder y el espacio de la violencia. Para Gabriel Giorgi, los “mataderos de la cultura” plantean la imposibilidad de delimitar las zonas de la muerte y de la vida: “se organizan en torno al fracaso de esa demarcación y de esa zona: son contagiosos, expansivos, difusos”[16]. En *Le viste la cara a Dios* el prostíbulo, descrito como un “matadero infecto” en el barrio de Lanús, es un espacio sin ley ni justicia, de ahí que sea visitado tanto por jueces como por policías. El cuerpo de las mujeres, como el de las reses, es confinado a ese sitio, en esta operación simultánea de interlocución con la tradición y crítica a la violencia implícita en los mitos de la patria. No hay que perder de vista que la obra también refiere al caso Marita Verón, uno de los procesos judiciales más impactantes que se han vivido en Argentina[17].

El trayecto de María Fernanda Ampuero en el periodismo influye en la escritura de sus primeras crónicas: *Lo que aprendí en la peluquería* (2011) y *Permiso de residencia* (2013). En 2018 publica el libro de cuentos *Pelea de gallos*, que antecede el trabajo de *Sacrificios humanos* (2021), donde se integra “Biografía”. *Sacrificios humanos* se compone de doce cuentos, cuyo eje temático es la violencia que vive una serie de personajes, vistos como sujetos de vulnerabilidad: mujeres, mujeres migrantes, infancias, jóvenes, pobres. Cada cuento podría interpretarse como un ejemplo de sacrificio.

[13] Cabezón Cámara, *Le viste la cara*, 6.

[14] Gabriela Cabezón Cámara e Iñaki Echeverría, *Beya (le viste la cara a Dios)* (Eterna Cadencia, 2020), 41.

[15] Gabriel Giorgi, *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (Eterna Cadencia, 2014), 130.

[16] Giorgi, *Formas comunes*, 131.

[17] El caso consistió en la privación ilegítima de la libertad de María de los Ángeles Verón, el 3 de abril de 2002, en la provincia de Tucumán. Luego del secuestro, la joven fue obligada a ejercer la prostitución en diferentes lugares de Argentina y presumiblemente de España. María sigue en condición de desaparecida. La información recabada en el fallo de la Suprema Corte da cuenta de una serie de elementos que Cabezón Cámara incorpora en su relato como la complicidad de la policía en el negocio de la trata, se especula también de la participación de altos funcionarios así como el posible embarazo de María (Centro de Información Judicial, 2013).

En el caso de “Biografía”, son las migrantes las víctimas sacrificiales de la necropolítica. Al término del libro, en los datos de impresión, se agrega una nota que podemos interpretar como cierre del volumen y punto de partida de la interpretación: “*Sacrificios humanos* [...] se terminó de imprimir en julio de 2021, segundo año de la peste, coincidiendo con el aniversario de la muerte de la gran Mary Shelley, creadora de monstruos”[18]. En el libro y en el cuento en particular, la imagen del monstruo remite a la subalternidad como disparador crítico del poder.

En “Biografía” una joven mujer latinoamericana, madre soltera que deja en su país de origen a su pequeña hija, llega a una ciudad, posiblemente de habla española, debido a que la narradora no detalla sobre el cambio de lengua del lugar al que arriba. En la desesperación por encontrar un empleo, la mujer ofrece sus servicios como escritora ante quien esté resuelto a contar su vida. El aviso es atendido por un hombre, llamado Alberto, con la condición de que ella acuda a su casa, una suerte de castillo gótico retirado del centro urbano, a cambio de recibir dos generosos pagos. Si bien en un inicio del cuento los espacios se presentan abiertos, conforme avanza la historia la atmósfera se cierra: la hostilidad de la nueva ciudad se intensifica en la casa del empleador, en el baño donde la mujer se protege y en la habitación donde pasa la noche. La protagonista es la narradora en primera persona y, como en el caso de Cabezón Cámara, tampoco tiene un nombre propio. Esta ausencia de nombre permite identificar a la narradora como la migrante, es decir, cualquier migrante, una con más suerte que la mayoría, que termina por enunciar aquello que las demás no alcanzaron a decir. Esta narradora percibe la realidad no sin cierto grado de ambigüedad, porque aquello que ve no obedece a una lógica racional.

En ambos relatos resulta prioritario el modo de narrar, hay un proyecto estético y ético en la decisión de contar desde el punto de vista de las víctimas y ya no desde la perspectiva del victimario, como lo hace el género negro convencional. El relato de las víctimas y de las sobrevivientes exhibe la violencia patriarcal que está en el fondo del capitalismo y de la pobreza que viven las mujeres, tal como lo dice la narradora de Ampuero al inicio del cuento: “Qué imprudente, qué loca, dirán, pero quisiera que me vieran sin documentos en un país extranjero contando y alisando los pocos billetes para poder pagar la habitación y comprar una barra de pan y un café solo”[19].

En “Biografía” se emplea el horror como un procedimiento para recrear la violencia estructural que viven amplios sectores sociales. Para Sandra Gasparini, la ecuatoriana construye “sujetos *monstruificados* (que

[18] María Fernanda Ampuero, *Sacrificios humanos* (Páginas de Espuma, 2021), 141.

[19] Ampuero, *Sacrificios*, 13.

devienen monstruos en un proceso narrativamente exhibido)”[20], cuyos relatos buscan la empatía y la indignación en una sociedad tendiente a prácticas individualistas. La narradora del cuento aprende de otra compatriota que migrar es como ir a la guerra, incluso experimentando mayor orfandad. A lo largo de la historia, esta voz pone énfasis en ciertas imágenes por medio de la expresión “Véanme, véanme”. Vean la violencia, la soledad, la indiferencia: “Vean a mis vecinos, callados, a los lados de la calle”[21]. La migrante, en su ilegalidad, en su incapacidad de agencia, está lejos de la condición de persona de la que habla Giorgi: “persona plena será aquella que tiene control sobre su propio cuerpo, quien se declara ‘dueña’ de su cuerpo y capaz de someter y de conducir su ‘parte animal’.”[22]

Tanto Beya como la narradora de “Biografía” habitan espacios de incertidumbre, la primera porque está prisionera en el prostíbulo, y la segunda porque como migrante indocumentada acepta cualquier trabajo, incluyendo aquel donde su vida está en riesgo. Las dos protagonistas están en condiciones muy semejantes a la esclavitud, debido al sometimiento de sus cuerpos y porque no son sujetas de derecho, lo que equivale a la muerte social. Según Achille Mbembe: “La condición de esclavo es, por tanto, el resultado de una triple pérdida: pérdida de un ‘hogar’, pérdida de los derechos sobre su cuerpo y pérdida de su estatus político”[23]. Esta condena a la muerte social no obedece a un impulso individualizado, a una falla del sistema ni del Estado, puede entenderse a través de lo que Rita Segato llama una violencia sistematizada que busca el exterminio y es más poderosa en cuanto se sostiene en el imaginario patriarcal, no sólo compartido por quienes ejecutan la violencia sino también por el resto de la sociedad, cuya finalidad es disciplinar, censurar y reducir el cuerpo de las mujeres.[24] Es decir, estas mujeres son sacrificadas, están dispuestas como ejemplos en un discurso aleccionador y moralizante que conduce al sometimiento absoluto.

Las resistencias / las sobrevivencias: devenir santa, devenir animal

Ante la violencia y el riesgo de morir, las personajes buscan estrategias para sobrevivir, mecanismos de resistencia que desde el posthumanismo se comprenden en la idea del devenir y que literariamente se identifican

[20] Sandra Gasparini, “ ‘Aquí no me escucharán gritar’: violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres”, Tesis 15, número 20 (2022): 272, <https://doi.org/10.15381/tesis.v15i20.23522>

[21] Ampuero, *Sacrificios*, 15.

[22] Giorgi, *Formas comunes*, 24.

[23] Achille Mbembe, *Necropolítica. Sobre el gobierno privado indirecto*, trad. Elisabeth Fawmir Archambault (Melusina, 2011), 31-32.

[24] Rita Segato, *La guerra contra las mujeres* (Traficantes de Sueños, 2016), 38-40. https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf

como seres fronterizos, entre lo humano y lo animal, o lo humano y lo monstruoso. Rosi Braidotti y Gabriel Giorgi interpretan estas formas de devenir animal en *La pasión según G.H.* de Clarice Lispector, donde G.H vive un proceso de despersonalización que anula sus propios límites humanos. Este es el principio del sujeto posthumano y nómada, fronterizo entre el animal, el mineral, la materia viva, la tierra o la máquina: "La subjetividad nómada significa cruzar el desierto con un mapa que no está impreso sino salmodiado, como en la tradición oral; significa olvidar el olvido y emprender el viaje independientemente del punto de destino; y, lo que es aún más importante, la subjetividad nómada se refiere al devenir".[25]

Beya deviene en santa para sobrevivir al dolor. El proceso no es una conversión religiosa, porque Beya puede entrar y salir de la santidad. En tanto el devenir no es estático ni permanente, el recurso de lo maravilloso representa un movimiento, un desplazamiento del cuerpo de Beya que comienza a ser el cuerpo de las otras: "El espacio del devenir es un espacio de marginalidad dinámica".[26] Es útil mencionar que, como en el caso de la protagonista, la religiosidad fue una herramienta que usaron las víctimas de secuestro en los centros clandestinos de detención para resistir a la tortura durante la dictadura militar argentina (1976-1983)[27]. Beya, prisionera en el prostíbulo, busca salvarse por medio de la fe, de la imagen de san Jorge y en el deseo de huida que la hace imaginar un hijo de odio que nace dragón: "Te hiciste fuerte y monstruosa: además de los siete ojos, los siete cuernos y la espada de la boca, te crecieron las diez facas en las puntas de los dedos, alumbraste a tu bebé que fue un dragón con diez cráneos y siete cuernos de extraña distribución"[28]. La protagonista percibe su realidad desde un trance místico, y en el devenir santa se vincula con aquellos seres minoritarios que luchan, representados en la imagen de san Jorge y el dragón. Esta transmutación cuestiona el carácter laico del proyecto de la modernidad, impuesto parcialmente en América durante el periodo colonial y sobre todo después de los movimientos independentistas. El discurso de la laicidad, lejos de incluir a las mujeres, terminó por separarlas de la sociedad, al considerarlas irracionales y emotivas, confinándolas al universo de lo privado, despolitizando sus experiencias.

En este devenir santa, Beya termina por asesinar a sus violentadores y a otras mujeres cómplices o testigos de los delitos. El proceso del devenir es experimentado desde la marginalidad, vista aquí en las mujeres

[25] Braidotti, *Feminismo*, 66. Para Gabriel Giorgi, estos procesos de animalización no son nuevos, él los ubica en los años sesenta en América Latina. Ver Giorgi, *Formas comunes*, 11.

[26] Braidotti, *Feminismo*, 163.

[27] Pilar Calveiro, *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina* (Colihue, 2004), 66, https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/dictadura/Calveiro.pdf

[28] Cabezón Cámara, *Le viste la cara*, 22.

obligadas a prostituirse, es colectivo, en la medida que todas ellas comparten la experiencia de la reclusión, e imaginativo, porque literariamente se recurre a la transformación en santa. En tanto la categoría “humano” no es neutra, porque en su origen se empleó para el hombre europeo, el devenir se convierte en una experiencia de quien aprende a resistir porque no es considerada como parte de ese sujeto universal, y busca, para empezar, la sobrevivencia, porque su existencia está amenazada. Para Elías Canetti, el asesinato es el principio de la supervivencia[29], por eso Beya le dispara a sus agresores, se salva para salvar a las que vienen, y para hacerle justicia a aquellas que no sobrevivieron. Beya se transforma en guerrera mística, como lo declara la cita anterior: “Te hiciste fuerte y monstruosa”. En este sentido Beya se reinventa, su cuerpo experimenta la fortaleza múltiple de quienes la preceden, un proceso, a la vez, de incardinamiento que constituye también la subjetividad nómada.

En Ampuero la vida trasciende esa humanidad como parte de un proceso “interactivo y sin conclusiones”[30]. El desplazamiento del antropocentrismo se resuelve en el devenir animal, devenir monstruo, devenir otras. Desde el inicio del cuento, la narradora describe la angustia que le “[...] trepaba el cogote como criatura negra, helada, crujiente, con agujón”[31]. Constantemente se identifica, en su marginalidad, con los animales: comía como un perro callejero; asustada, sueña a un pavo que amenaza a su hija, y en el sueño ella tampoco se percibe con características humanas (no tenía brazos ni piernas); ella posee voz de “ratita”, emite sonidos de conejo “en las fauces de un lobo”[32]. El miedo la despoja de su carácter humano, por eso no puede gritar o defenderse y su cuerpo reacciona instintivamente a través de sus fluidos corporales (orina y menstrúa). La personaje llega a su destino a sobrevivir, pero sólo será posible si deja de ser humana e incluso animal: “Las inmigrantes, además, somos el hueso que trituran para que coman los animales”[33].

La narradora es la víctima sacrificial de su familia, debe inmolarse ante el proceso de dolarización que vivió Ecuador en el 2000, una salida a la crisis inflacionaria que terminó por expulsar a la población en busca de un mejor destino en las ciudades europeas o estadounidenses: “Nos dolarizamos, nos fuimos a la mierda: que cada familia sacrifique a su mejor cordero”[34]. La crisis antes y después de la dolarización es consecuencia de las políticas neoliberales que resolvieron el rescate de

[29] Mbembe, *Necropolítica*, 66.

[30] Rosi Braidotti, *Lo posthumano*, trad. Juan Carlos Gentile Vitale (Gedisa, 2015), 77.

[31] Ampuero, *Sacrificios*, 14.

[32] Ampuero, *Sacrificios*, 26.

[33] Ampuero, *Sacrificios*, 17.

[34] Ampuero, *Sacrificios*, 17.

los bancos, a costa del bienestar de la sociedad. Y fueron las remesas, resultado de la migración masiva, las que parcialmente pudieron paliar la recesión[35]. En este contexto, la narradora se reconoce a sí misma como la ofrenda que salvará a su familia:

El corazón de un inmigrante es un pájaro entre dos manazas.
Debo comer.
Debo dar de comer.
Debo ser comida.[36]

Alberto, el empleador que la secuestra, es un personaje bestializado. El relato de su vida remite a este proceso de devenir monstruo para sobrevivir a la violencia del padre. Cuenta que él y su hermano cazaban ratas para calmar al “monstruo de la tripa”[37]. Como su madre, él tampoco tenía dientes. A partir de la muerte de la madre, Alberto deviene en monstruo, se escinde entre el hombre que sobrevive a la violencia y el doble de sí mismo, racista y misógino, que replica al padre. Ante la amenaza de este monstruo múltiple, la narradora imagina o ve la muerte de Alberto, aferrada a un oso de juguete que encuentra en la habitación donde se resguarda. Imagina la fortaleza y el poder que no posee: será una bruja o una amazona. En esa habitación, la narradora descubre en un cajón los pasaportes de diferentes mujeres víctimas de Alberto que, a diferencia de ella, no sobrevivieron. Por eso cuando logra salir, gracias a la muerte un tanto fantástica de su captor, ella declara, mientras ve las sombras de las otras, las “hermanas de la migración”: “Véanme, véanme. Escapo como un animal sorprendido de haber sobrevivido, un animal que no mira atrás porque nadie lo está siguiendo, un animal que da largas zancadas y levanta polvo y se baña en él como si fuera purpurina. Vivo. Un animal vivo”[38]. Se concluye el doble proceso: devenir animal para sobrevivir, devenir otras para mantener la memoria. Al final, la narradora del cuento de Ampuero transita de su condición de migrante a la de sobreviviente, es decir, el devenir animal le permite desafiar la realidad desde una conciencia de la periferia que implique reconocer su lugar en el mundo, la marginalidad en la que resiste. Por ello, el carácter nómada no depende tanto de un viaje sino del movimiento, del tránsito.

[35] Carlos Larrea, “Crisis, dolarización y pobreza en el Ecuador”, en *Retos para la integración social de los pobres en América Latina*, ed. Carlos Barba Solano (CLACSO, 2008), 219.

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/grupos/barba/13larrea.pdf>

[36] Ampuero, *Sacrificios*, 20.

[37] Ampuero, *Sacrificios*, 22.

[38] Ampuero, *Sacrificios*, 33.

A manera de conclusiones

Desde el posthumanismo, se recuerda que las mujeres no siempre fueron consideradas humanas. Esta subjetividad nómada que propone Braidotti desplaza al antropocentrismo, apuesta por una salida del individualismo como mandato de nuestros tiempos, de ahí que el devenir en el feminismo posthumanista sea colectivo: “El individualismo no es un componente innato de la naturaleza humana, como los pensadores liberales están dispuestos a creer, sino más bien una formación discursiva específica desde el punto de vista histórico y cultural, una formación que, además, se está volviendo cada vez más problemática”[39]. Lo posthumano se plantea como un conectar las vidas humanas con las no humanas, desde las existencias periféricas, constantemente excluidas por un sistema que se sigue sosteniendo en la violencia.

Si bien los relatos de Cabezón Cámara y de Ampuero recrean contextos muy cercanos a la realidad, no narran desde la crónica o el testimonio. La relación con lo real es de otro orden, una salida imaginativa a las situaciones en los relatos que describen opresiones sistémicas, lo que conlleva una expresión que devela las relaciones de poder, donde los otros, particularmente, las otras están atravesadas por diferentes ejes: el género, la clase, la racialización, la edad. Es decir, el proceso del devenir en la literatura visibiliza que el otro (la migrante, la víctima de trata), en el contexto capitalista y latinoamericano, es el racializado y sexualizado. Y es en el cuerpo donde principia y se concreta el devenir: el cuerpo violentado de Beya, el cuerpo amenazado de muerte en Ampuero.

La perspectiva posthumanista en la narrativa actual escrita por mujeres es, por ello, una expresión ficcional, maravillosa, a la vez que un ejercicio de representación. ¿Cómo salir de la violencia, de la esclavitud a la que somete la trata, la pobreza, la migración forzada? La resistencia se construye como el resultado de un vínculo colectivo, a veces incluso impulsado por el odio o la sobrevivencia. Beya sobrevive como probablemente no lo hizo Marita Verón, lo mismo que la narradora en “Biografía”: el cambio en la representación no niega las condiciones materiales, sino que propone una forma de resistencia. En ambas protagonistas, la historia personal proyecta la de otras muchas en circunstancias parecidas y la sobrevivencia a través del devenir permite pensar en diferentes posibilidades de subvertir el orden capitalista. Me parece importante detenernos en el análisis de las obras de estas escritoras, en cuyas historias los destinos de las personajes no necesariamente se clausuran. Ante la violencia de un sistema predador, la respuesta ficcional y colectiva parece extraordinaria, pero posible.

[39] Braidotti, *Lo posthumano*, 36.

Bibliografía y otras fuentes de consulta

- Ampuero, María Fernanda. *Sacrificios humanos*. Páginas de Espuma, 2021
- Braidotti, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Traducido por Gabriela Ventureira y María Luisa Femenías. Gedisa, 2004.
- Braidotti, Rosi. *Lo posthumano*. Traducido por Juan Carlos Gentile Vitale. Gedisa, 2015.
- Cabezón Cámara, Gabriela. *Le viste la cara a Dios*. Colección de bichos, 2011. <https://auladigitalweb.files.wordpress.com/2019/03/gabriela-cabezón-cámara-le-viste-la-cara-a-dios-1.pdf>
- Cabezón Cámara, Gabriela e Iñaki Echeverría. *Beya (le viste la casa a Dios)*. Eterna Cadencia, 2020.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Colihue, 2004. https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/dictadura/Calveiro.pdf
- Centro de Información Judicial. “Caso Marita Verón: Fallo de la Suprema Corte de Justicia de Tucumán”. 17 de diciembre de 2013, Consultado el 19 de julio de 2024. <https://www.cij.gov.ar/nota-12751-Caso-Marita-Ver-n--fallo-de-la-Corte-Suprema-de-Justicia-de-Tucum-n.html>
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé, 2011.
- Enriquez, Mariana. *El otro lado. Retratos, fetichismo, confesiones*. Anagrama, 2022.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traducido por Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. Tinta Limón Ediciones, 2018.
- Gasparini, Sandra. “‘Aquí no me escucharán gritar’: violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres”. *Tesis* 15, núm. 20 (2022): 257-288. <https://doi.org/10.15381/tesis.v15i20.23522>
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia, 2014.
- González, Anahí Gabriela e Iván Darío Ávila. *Glosario de resistencia animal(ista)*. Ediciones desde Abajo / ILECA, 2022. <https://www.institutoleca.org/wp-content/uploads/2023/10/Glosario-de-resistencia-animalista.pdf>
- Harvey, David. “El ‘nuevo’ imperialismo: acumulación por desposesión”. *Socialist register*, CLACSO, (2005): 99-129 <http://biblioteca.clacso.org.ar/clacso/se/20130702120830/harvey.pdf>
- Larrea, Carlos. “Crisis, dolarización y pobreza en el Ecuador”. En *Retos para la integración social de los pobres en América Latina*, editado por Carlos Barba Solano. CLACSO, 2008. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/grupos/barba/13larrea.pdf>
- Mbembe, Achille. *Necropolítica. Sobre el gobierno privado indirecto*. Traducido por Elisabeth Fawmir Archambault. Melusina, 2011.
- Rich, Adrienne. *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida: 1979-1985*. Traducido por María Soledad Sánchez Gómez. Icaria / Antrazyt, 2001.
- Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños, 2016. https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Paidós, 2016.

Del cuerpo abyecto al cuerpo subalterno trans en la narrativa literaria mexicana: una aproximación desde la ficción y la violencia



From the abject body to the subaltern trans body in Mexican
literary narrative: an approach from fiction and violence

Omara Corona Ramírez

omara.corona.r@gmail.com

Universidad Autónoma Metropolitana -Unidad Xochimilco

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0473-3673>

ENSAYO ACADÉMICO

Recibido: 28|09|2024

Aprobado: 17|12|2024

Resumen

Con insumos de los estudios culturales, literarios y de género, este ensayo propone una exploración del modo en que lo trans ha sido figurado y trasladado al ámbito de la ficción narrativa mexicana, un proceso que implica fuertemente al cuerpo y la violencia como ejes de la representación. El trabajo da seguimiento a un cierto desplazamiento en la presentación del cuerpo trans al que denomino del “cuerpo abyecto” al “cuerpo subalterno”. Tal distinción obedece al cambio de tesitura en la construcción de personajes trans y su funcionamiento en las ficciones. Así, ese paso implica cómo el personaje-cuerpo pasa de tener una agencia enunciativa e impacto narrativo supeditados a una mirada y una retórica hegemónica (cuerpo abyecto), a plantear, en textos más cercanos en el tiempo, una tensión compleja entre agencia minoritaria y poder (cuerpo subalterno).

Palabras clave: cuerpo trans, representación, ficción, violencia, literatura.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual
4.0 Internacional

Abstract

With input from cultural, literary and gender studies, this essay proposes an exploration of the way in which trans has been represented and transferred to the realm of Mexican narrative fiction, a process that strongly involves the body and violence as axes of representation. The essay follows a certain shift in the presentation of the trans body, which I call the “abject body” to the “subaltern body.” This distinction is due to narrative changes in the construction of trans characters and their functioning in fiction. Thus, this step implies how the body of characters goes from having an enunciative agency and narrative impact subordinated to a hegemonic gaze and rhetoric (abject body), to posing, in texts closer in time, a complex tension between minority agency and power (subaltern body).

Keywords: Trans body, Representation, Fiction, Violence, Literature.

A modo de introducción

En el contexto del México contemporáneo la minoría sexogenérica trans ha venido emergiendo en la esfera pública de modos diversos; se puede constatar que, como lucha social su irrupción ha recibido como nunca antes atención por parte de los campos jurídico, mediático y, por supuesto, cultural. En ese contexto, los procesos de subjetivación trans implican el reconocimiento y disputa por la agencia del cuerpo, un cuerpo que no puede ser comprendido transhistóricamente ya que las condiciones de su existencia nunca son universales. En esta línea, me sumo al argumento que elaboran Guerrero y Muñoz (2018a) con la noción de *ontopolíticas del cuerpo trans*, en él: “se conjugan tres tiempos: el evolutivo-ecológico del soma; el cultural, que versa sobre cómo se constituye un cuerpo sexuado en sociedad y, desde luego, el biográfico”[1]. Si comprendemos el cuerpo trans en tanto lugar donde se materializan tramas significantes y culturales que lo moldean y lo hacen posible, ¿cómo la práctica literaria ha explorado, representado o contribuido a ese desarrollo? Para apuntalar una reflexión al respecto, guía mi perspectiva la premisa general sobre que, si bien para los estudios culturales la condición “aurática” y protagónica de la literatura ha sido desplazada, ésta no deja de ser elemento ineludible para analizar los procesos sociales de cristalización de formas de saber/poder y subjetividades (Moraña, 2014). Tal premisa será vehiculizada con insumos teórico-metodológicos del análisis literario y narratológico (Mieke Bal, 1990).

[1] Guerrero, Siobhan y Leah Muñoz (2018a), “Ontopolíticas del cuerpo trans: controversia, historia e identidad”, en *Diálogos diversos para más mundos posibles*, coords. Lucía Raphael de la Madrid y Antonio Gómez Cíntora. (UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2018a), 78.

En México la literatura sobre lo gay/lésbico/*queer* ya cuenta con un posible canon de obras y autorías, ya es factible su estudio e investigación en el tiempo y desde enfoques multi e interdisciplinarios. Son estudios de rastreo histórico-cronológico (Ramírez y Gallegos, 2014) (Gutiérrez, 2016), trabajos sobre representaciones en géneros específicos (Madrigal, 2007) (Téllez-Pon, 2017) o centrados en obras y plumas emblemáticas o singulares (Laguarda, 2007) (Hernández, 2019)[2]. Esta profusión de ensayos, investigaciones y estudios de caso dan cuenta del interés por la relación entre la expresión lésbico-gay y la expresión literaria. Sin embargo, no ocurre lo mismo respecto de lo trans; actualmente no se cuenta con coordenadas tan definidas en términos de autoras o autores reconocidos, obras pioneras o canónicas ni inscripciones en géneros o subgéneros, por lo que su relación con la literatura es nebulosa y la emergencia creativa de voces es aún incipiente. Por tanto, más que un canon de obras y autorías pioneras o paradigmáticas, habría que indagar en un entramado de hebras distintas y más sutiles. En estas páginas busco abordar y acotar parte de dicho entramado: voy a centrarme en cómo, específicamente la ficción, ha figurado el cuerpo trans. Considero relevante poner a dialogar y tensionar ciertos procesos en que el cuerpo funciona como recurso de sentido en la construcción de alteridad de un grupo minoritario; un grupo que, a su vez, tiene al cuerpo como uno de sus ejes de subjetivación fundamentales.

La presencia de personajes trans a través de la ficción literaria aporta con fuerza figuraciones donde se les ha venido construyendo no sólo como sujetos cuyo estatuto social es minoritario o marginal, sino, principalmente, en tanto sujetos-cuerpos abyectos, ambiguos, anormales, anómalos y, por ello mismo, atravesados y moldeados por una violencia encarnada y encarnizada que hoy podemos vincular con formas de discriminación, violaciones a derechos humanos (Embajada de los Estados Unidos en México, 2019) y su expresión extrema como feminicidio (Guerrero y Muñoz, 2018b)[3]. Existen en todas estas ficciones elecciones narrativas que operan de modo redundante en la construcción de los personajes que son fragmentados, cuando no reducidos, a cuerpos: estos cuerpos trans resultan atrayentes para figuras de poder masculinas que siempre terminan por violentarlos. Como se verá, este corpus se limita a personajes transfemeninos, básicamente porque han sido las subjetividades y los cuerpos sobre los que la

[2] Evidentemente, supera por mucho el espacio y los objetivos de este trabajo explayar una lista de la producción de conocimiento que tematiza lo LGBTI en la literatura mexicana, por lo que las referencias aquí citadas son muestras mínimas para ejemplificar los alcances de esa producción. Por otro lado, merecen una mención particular las aportaciones de los no pocos escritos que Carlos Monsiváis dedicó a las diversidades sexuales —en general y en relación con la literatura. Textos que van de la crónica al ensayo como aquellos centrados en el llamado grupo de Contemporáneos (Monsiváis, 2020).

[3] Para Guerrero y Muñoz (2018b) el transfeminicidio es un acto profundamente simbólico en tanto que es la expresión más visible y última de un encadenamiento de violencias sistemáticas consecuencia del cisexismo. Si bien el cisexismo funge como motor y justificación para desatar la violencia contra los cuerpos trans en general, el transfeminicidio puntualiza una discriminación letal en contra de los cuerpos feminizados en correlato con su trasfondo misógino.

narrativa literaria mexicana de ficción ha puesto el foco representacional. En ese sentido es factible hablar de personajes-cuerpos, ya que la estrategia narrativa tiende a escindir o privilegiar el cuerpo respecto de otras dimensiones como la agencia y la consciencia del personaje. Sin embargo, partiendo de esta formulación inicial, me interesa dar cuenta de lo que considero una posible modulación en esta presentación literaria de lo trans a partir un desplazamiento que denomino del cuerpo abyecto al cuerpo subalterno. Ese paso implica cómo el personaje-cuerpo violentado trans pasa de tener una agencia e impacto narrativos supeditados a una mirada y una retórica «cisexista»[4], a plantear —en textos más recientes—, una tensión más compleja entre agencia minoritaria y poder. Cabe aclarar que el cometido de este trabajo es más exploratorio que exhaustivo y más genealógico que histórico; por otro lado, aunque me serviré de trabajos de investigación que analizan su propio corpus literario, sumaré instancias textuales propias.

La trans y su cuerpo abyecto

Rastrear la presentación de lo trans en la narrativa literaria parte de un archivo que no se enmarca en la producción propiamente sexodisidente; de hecho, ese rastreo parece limitado a los textos de autores que no asumen para sí una identidad fuera de los márgenes «cis-hetero». Ahí comienzan las vicisitudes literarias en el territorio de la ficción, ya que, de hecho, la mirada y la escritura será una dirigida por autores y autoras cisgénero. En una de las investigaciones más cabales al respecto, el investigador francés Antoine Rodriguez (2018) sigue las trayectorias de lo que denomina las figuras de la “loca” y de la “trans” en un marco temporal que va de finales del siglo XIX a la primera década del siglo XXI. El argumento de Rodriguez es que:

se pueden ver conexiones y una especie de *continuum*, desde una perspectiva de género (*gender*), entre las dos figuras, ya que ambas problematizan la naturalización del sistema sexo-género. La figura de la trans, en la literatura mexicana, parece no sólo cubrir progresivamente la de la loca sino borrarla y sustituirla, al igual que un perfecto palimpsesto.[5]

[4] El prefijo «cis-» significa “mismo lado”, opuesto a «trans-» “el otro lado”. Su derivación y aparición posterior a lo largo este texto funcionará así en palabras como: cisgénero, cismora y cisexismo. Este último se entiende como el sistema cultural, social, político y económico fundamentado en aquella división binaria que polariza y excluye entre sí a los géneros y “toma como natural, dado y legítimo al conjunto de cuerpos cisgénero y que colocaría a los cuerpos trans en el espacio de lo abyecto, de lo imposible e indeseable, de lo que es a la vez artificial y contranatura”, Guerrero y Muñoz (2018b), “Transfeminicidio”, 74.

[5] Antoine Rodriguez, “De la loca a la trans: espejismos de género en la literatura mexicana, dentro y fuera de la comunidad LGBTI”, en *Tendencias disidentes y minoritarias de la prosa mexicana actual (1996-2016)*, ed. Devy Desmas y Marie-Agnès Palaisi (Mare & Martin, 2018), 139.

La «loca» se definiría como un hombre, casi siempre homosexual, muy afeminado y que practica el travestismo. Las descripciones de la loca están atravesadas por una mirada heterocentrista fascinada y divertida, aunque también “asqueada” y de rechazo sobre estos personajes. Ni vestirse de mujer ni adoptar una coreografía femenina las vuelve mujeres, pertenecen al grupo de los hombres, aunque desde una perspectiva ambigua y degradada. Si la loca es un personaje que ya atrae miradas peyorativas filtradas por el humor, la formulación de la trans, que es la que nos importa, sumará más filtros y la presencia de la violencia como configurador diegético.

Con apoyo del análisis de Rodríguez (2018), podemos afirmar que la figura de la «trans» se fue materializando en obras de la última década del siglo XX: son personajes que tienen clara su adscripción al género femenino y ya existe en ellos una somatización de la identidad de género en términos de intervenciones corporales (realizadas o anheladas). Sin embargo, esta agencia sobre el cuerpo está atravesada por un mote de ambigüedad o malestar interiorizado que nos es transmitido por voces narrativas extradiegéticas, otros personajes y, en menos ocasiones, por una voz autodiegética. Estos textos insistirán reiterativamente en la sexualización de sus cuerpos (cuestión ausente en la loca), sirviendo de coartada argumental, chistes y descripciones bajo la iconicidad “mujer con pene”:

Llama la atención que la mayoría de estos personajes, por no decir la totalidad [...] estén relacionados con el mundo de la prostitución y sometidos a tratos violentos, y, por otro lado, que todos sean trans con pene. Estos textos configuran un mundo social distópico en el que la trans, permanentemente expuesta a la humillación verbal, la tortura física o a un desenlace letal, ejerce un fuerte poder de atracción en hombres heterosexuales altamente virilizados [6]

Por mi parte, agregaría que, cuando a la trans le es permitida la voz, suele presentar la llamada *disforia de género* y reproducir la narrativa “del cuerpo equivocado”; este malestar consiste en la idea de que la identidad de género sólo puede ser reconocida y vivida cuando el cuerpo es transformado a toda costa y a todos niveles bajo un esquema binario reducido a la genitalidad. La loca aparece en el siguiente corpus literario: *El miedo a los animales* y *La doble vida de Jesús*, novelas de Enrique Serna; “Gatos pardos” de Iris García y “Nomás no me quiten lo poquito que traigo” de Eduardo Antonio Parra. Por su parte, sobre este último cuento Humberto Guerra (2023) afirma: “Desde nuestro punto de vista, el texto reproduce toda una serie de prejuicios y lugares comunes que han sido desmentidos por el resto de nuestra pequeña muestra. Es paradójico que, en los casos incidentales tratados anteriormente, la personaje trans tenga

[6] *Ibid.*, 157.

otras posibilidades de textualización que aquí no están presentes”[7]. Esa pequeña muestra a la que se refiere el autor es, además del cuento de Parra, también la novela de Serna *El miedo a los animales*, pero se suma “El hombre sin cabeza” de Sergio González Rodríguez. Sobre este último texto señala: “la personaje trans solo se manifiesta en el campo semántico de la prohibición: la noche, la vía pública, el crimen en colusión con los representantes de la autoridad. Fuera de este ámbito, simplemente no existen, no tienen voz”[8]. Aunque Guerra analiza un corpus en el que se repiten las obras de Parra y Serna donde identifica una serie de sentidos contextuales reiterativos, abunda en otro aspecto que acá nos interesa:

en el nivel meramente textual lo trans se presenta como objeto de la enunciación, casi nunca como sujeto de la misma, esto se traduce en una ausencia de la voz trans en los textos. Es decir, las trans están textualizadas, pero raramente tienen el poder de articular sus propios argumentos, de expresarse, y en las pocas ocasiones que el texto les permite el habla, este acto locutivo, no tiene consecuencias ilocutivas y mucho menos perlocutivas. [9]

Aunque la mera presencia de los personajes trans en los textos revisados hace avanzar ampliamente la trama, el autor resalta que esto no ocurre mediante el poder de su habla. A mi modo de ver esta conciencia o habla es constreñida por otros repertorios de significado como veremos a continuación.

Esta interacción *prostitución-noche-genitalidad-violencia-deseo*, presente en todas las ficciones, se transforma en un encadenamiento simbólico estereotipante. Los cuerpos de las trans devienen auténticos cuerpos al margen, fuera de los límites de la normalidad y fuera de todo amparo legal. Por un lado, esta estereotipación funciona sintetizando características fáciles de retener por vívidas y escandalosas: personajes trans caracterizados por arreglos corporales supuestamente fallidos, ambiguos o ambivalentes, que adquieren esas prescripciones a través de las voces narrativas y la interacción entre personajes. Por otro lado, a nivel de la acción narrativa y las secuencias actanciales, se reitera un deseo por la trans, mismo que se transforma pronto en violencia en su contra. Así, por ejemplo, en el multicitado cuento “Nomás no me quiten lo poquito que traigo” de Parra, Estrella, la protagonista, es subida a una patrulla donde, como el título anuncia, le es robado lo obtenido en esa jornada de trabajo sexual, terminando abandonada y golpeada. La adjetivación de los genitales de Estrella a lo largo del cuento funciona

[7] Humberto Guerra, “Chicas armadas: actos de habla y personaje trans en narrativa mexicana contemporánea”, en *Estudios y argumentaciones hermenéuticas*, volumen 7, coord. por César Velázquez Becerril. (UAM-Unidad Xochimilco, 2023), 252.

[8] *Ibid.*, 250.

[9] *Ibid.*, 240-241.

como una manera de dejar clara su construcción corpo-subjetiva disfórica al horadar el significado simbólico de masculinidad asociado al falo: “verga infantil”, “miembro muerto”, “gusano amedrentado”, “miembro atrofiado”. A pesar de la vergüenza que provoca a la protagonista su circunstancia genital y la necesidad por alcanzar su “operación”, el juego de descripciones hace notar el atractivo sexual que tiene su corporalidad; no sólo porque los policías la vuelven objeto de manoseos y se nos hace saber que el contacto sexual con los policías es un hecho frecuente, sino, especialmente, porque en el pasaje que narra cómo obtiene de un cliente el dinero que le es robado, destaca la singularidad de un cuerpo que cautiva por la presencia en él de lo femenino y lo masculino:

Quando llegó el momento de completar el desnudo titubeó, pues no quería mostrar ese miembro flácido que le da tanta vergüenza y que siempre trata de ocultar con bragas de refuerzo doble. Sin embargo, una desesperación vibrante en la voz del hombre la hizo darse cuenta de que eso era precisamente lo que él deseaba ver[10]

Sin embargo, con ese deseo no se corresponde un trato digno o empático, todo lo contrario. En general, en estos relatos, ni la identidad de género ni los cuerpos de las trans son percibidos como coherentes ni por la voz narrativa ni por otros personajes, desatando situaciones transfóbicas y privilegiando una mirada cissexista ambivalentemente atraída y repelida. Si Estrella recibe una gopiza tras ser despojada del dinero, en el cuento “Gatos pardos” de Iris García y en las novelas *El miedo a los animales* y *La doble vida de Jesús* de Serna, aparecen escenas de mujeres trans asesinadas o golpeadas.

La mayoría de los recursos narrativos anteriores, se actualizan, con algunos matices, en la “Jota de Bergerac” de Carlos Velázquez (2010). Mediante discurso indirecto libre, un narrador heterodiegético nos cuenta la historia de Alexia, trabajadora sexual cuya obsesión es operarse la nariz para obtener autoestima y éxito: “Así como a cada puta le llega su padrote, a cada loca le llega su mayate. Y el mayate inconcebible de Alexia no era ningún cholo, ningún albañil, ningún malandro. Su explotador era su propia nariz. Que lo obligaba a prostituirse incasablemente los fines de semana”[11]. Como en los casos anteriores su ambigüedad corporal es atrayente: “La diferencia que marcaba Alexia era que al encuerarse develaba sorpresas. Las piernas, las nalgas, la verga, el cuerpo fibroso sin llegar a ser masculino, la peluca radiante, todo se

[10] Eduardo Antonio Parra, “Nomás no me quiten lo poquito que traigo” en *Sombras detrás de la ventana. Cuentos reunidos* (Ediciones Era-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009), 165. El cuento apareció originalmente en un libro de 1999.

[11] Carlos Velázquez, “La Jota de Bergerac” en *La marrana negra de la literatura rosa* (Sexto Piso, 2010), 36.

sumaba para consolidarse como la fantasía perfecta de cualquier aficionado a los travestis”[12]. Esta protagonista vive un tórrido romance con un beisbolista profesional cubano —acá la figura altamente virilizada— llamado Wilmar, aficionado a “las travestis”. Esa aventura, sin embargo, se va tergiversando al grado de que, por mandato de Wilmar, es secuestrada por dos “guarros”:

La violaron entre los dos. La patearon. Pero lo que más le dolió fue que le arruinaran el maquillaje. Que le echaran a perder el vestido. Que le embarañaran la peluca. Cuando se cansaron de darle en la madre la escupieron. Cuando se les acabó la saliva le llovieron mentadas de madre. Cuando se aburrieron la orinaron. Hasta que por fin la dejaron ahí tirada.[13]

Después de la golpiza, la trans es visitada por el deportista en el lugar donde la tienen atrapada, inicia un contacto sexual, pero “Alexia sacó su navaja del bolso y le cortó el miembro”[14]. Hacia el final del cuento, Alexa huye y decide, a pesar de su malestar corporal y su deplorable estado físico, acudir a la marcha gay de la ciudad “Con la frente levantada y el pene ensangrentado en la mano marchó. Con dignidad marchó. Encabezando la procesión.”[15]. A pesar de este final, aparentemente digno — y para usar los términos narratológicos de Mieke Bal (1990) —, el ciclo narrativo de Alexia no implica un proceso de mejoría, sino de deterioro. No sólo porque Alexia fracasa en su intento por conseguir su anhelada operación de nariz, sino porque su estado psicológico y físico finales son el resultado de un ataque o castigo soportados, como en el caso de Estrella. Desde mi punto de vista, al introducir el humor negro y melodramático, el reconocido cuentista coahuilense modifica, sólo en la superficie, los códigos hasta ahora vistos. La construcción de Alexia como personaje inicia con un devenir identitario que, sin embargo, se diluye en actos inverosímiles que refutan esa conciencia inicial como decidir asistir a la marcha o alejarse y atacar al beisbolista a pesar de que le ofrecía todo lo que deseaba. También resultan inverosímiles las razones de Wilmar para secuestrarla: la presencia de Alexia en los partidos funcionaba como amuleto que lo hacían obtener victorias. Esta configuración narrativa, aparentemente orientada a una reivindicación del personaje trans, no parece consolidarse ya que, en realidad, esos códigos son iterados en el uso del lenguaje con modificaciones que parecen llevar al mismo lugar: la disforia de género pasa del pene a la nariz; aunque el relato parece transmitir el pensamiento de la trans, éste es todo el tiempo emborronado por la voz del narrador en indirecto libre, manteniendo la humillación verbal, pero en tono “humorístico”.

[12] *Ibid.*, 41.

[13] *Ibid.*, 61.

[14] *Ibid.*, 62.

[15] *Ibid.*, 62-63.

Que Alexia sea violentada, pero también ejerza violencia, sólo confirma que dicha violencia también moldea su historia. Considero que el estilo humorístico de Velázquez —basado en referencias a la cultura pop y popular mexicana a través de una prosa de vocabulario jocoso—, no alcanza para subvertir el esquema actancial ni la estereotipación, y no logra del todo abrir un lugar de agencia enunciativa que no termine por ratificar un cierto autoescarnio cisexista y a la ambigüedad corporal como insuficiencia o anomalía. La trans misma es reproductora de una mirada cis peyorativa: “Que se resignaran las malhechas, las hombrunas, las marranas. Ella no. Ella se encontraba a una cirugía de la perfección.”[16]. Considero que la extensión del relato es excesiva y que parece fungir para explayar esta mirada cis-hétero sobre las sexualidades disidentes a través de descripciones y calificativos despectivos: “Es que quería verlas a ustedes vestidas, mana. Se ven bien bonitas de Barby piruja. Ni que nunca nos hubieras visto. Ya vete. Duérmete loca. Traes una cara. Pareces lesbiana”[17]. El relato busca sostener en estos elementos su singularidad literaria, más que en la complejidad social o psicológica de los personajes.

En la medida que los personajes hasta aquí mencionados son funcionales a los efectos dramáticos, humorísticos y de estilo perseguidos por los escritores, dan lugar a una figuración abyecta en términos Butler (2002): la materialidad de los cuerpos es indisociable de las normas reguladoras que materializan y significan esos cuerpos; esa materialización crea una matriz reguladora pero también excluyente que requiere “la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que ‘no son sujetos’, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos”[18]. En el espacio diegético los cuerpos trans son abyectos no sólo por ininteligibles, lo son por vulnerables, frágiles, violentables. Encarnan el exterior constitutivo, en este caso, de los sujetos hipermasculinos que, en su propia materialización, se topan con ese exterior que les permite, primero, acatar el imperativo heterosexual frente a cuerpos feminizados y, después, acatar el imperativo de la masculinidad violenta frente a cuerpos vulnerables. En un nivel más textual, estos cuerpos son abyectos porque permiten a las narrativas reiterarse, funcionan como el exterior constitutivo de otros personajes y de argumentos y estilos ficcionales menos interesados en comprenderles que en instrumentalizarlos para alcanzar efectos particulares en el lector. Por lo tanto, estas ficciones no están centradas en la identidad trans como un lugar de enunciación y subjetivación. Estos personajes-cuerpo son meros catalizadores supeditados a las elecciones temáticas y de estilo de los autores. Ahí está la crítica satírica a la corrupción institucional y la

[16] *Ibid.*, 36.

[17] *Ibid.*, 58-59.

[18] Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (Paidós, 2002), 19.

cultura política mexicana que ha dado fama a Enrique Serna; sus dos protagonistas son funcionarios públicos cuya mácula es estar involucrados sexual y afectivamente con mujeres trans. Eduardo Antonio Parra es reconocido por explorar prolijamente la violencia encarnizada que carcome todos los espacios de la vida social en México, por eso el cuento se sostiene en la minuciosa descripción de la violencia verbal, física y psicológica que sufre Estrella. Finalmente, la trans Alexia encarna el estilo humorístico corrosivo e iconoclasta, pleno de incorrección política y de personajes inverosímiles, que caracterizan los cuentos de Carlos Velázquez. Estos consolidados autores parecen haber recurrido a estos personajes trans para afianzar sus conocidos tópicos y estilos literarios ajenos a la mirada trans, por eso considero que habilitan, más bien, una mirada cisgénero e, incluso, cissexista.

Hacia un desplazamiento: el cuerpo subalterno trans

Desde mi perspectiva, en años más recientes algunas ficciones permiten captar lo que podría ser una mirada que se desplaza respecto de la instrumentalización del cuerpo abyecto de las ficciones ya revisadas — quizá en correlato con las reconfiguraciones del contexto sociocultural mexicano—. Aunque la forma en que los cuerpos son presentados en las siguientes dos ficciones también pueden transmitir la idea de abyección, he preferido denominar su operación como la elaboración de cuerpos subalternos; esto a partir de los efectos narrativos correspondientes con cada soporte textual. Siguiendo a Rufer y Gorbach (2016), la crítica social se ha movido en dos vertientes respecto de la categoría subalterno: una “agentista” que pone el acento en las posibilidades de autonomía del sujeto subalterno frente al poder, y una “deconstructiva”, que apuntala la imposibilidad estructural del discurso subalterno como audible y legible. Bajo ese prisma, quisiera recuperar lo subalterno precisamente a través de la tensión productiva entre agencia y su captura en los marcos hegemónicos. Me interesa leer el cuerpo subalterno trans en estas ficciones como uno que, sin escapar de la maquinaria hegemónica y violenta, logra, de modos insólitos, tener un impacto narrativo al pervivir y ser “escuchado”.

En la célebre novela *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor (2017), el transfeminicidio de la Bruja es el epicentro de una trama que entrelaza las sórdidas historias de los habitantes del empobrecido pueblo La Matosa. La novela inicia con la imagen del cadáver de La Bruja flotando entre juncos y bolsas de plástico. Los hechos son emitidos desde una técnica de voz narrativa muy particular:

No se precisa a quién pertenece esa voz. El chisme se articula desde un lenguaje coloquial, un rumor que irrumpe. Existe una voz enunciativa que al parecer se encuentra ubicada. Intuimos quién habla; a pesar de ello, la voz cambia al final del párrafo y quien enuncia se vuelve una voz difícil de reconocer. [19]

Aquí se hace evidente el desplazamiento con las ficciones previas; en efecto, esta especie de voz omnisciente y polimórfica que fluctúa anudando las voces de todos los personajes, nos trasmite quién era la Bruja y cuál era su papel y peso en *La Matosa*. La trans carece de voz concreta y prácticamente no tenemos acceso a su conciencia. Su presencia —al principio más fantasmagórica que material— se va corporeizando por dosificación, para, ulteriormente, ser signada por la mirada cisexista. De “enormes pies descalzos, tan alta y desgarrada, briosa como un muchacho”[20], pasa a ser “ridícula, qué ganas de hacerle al mamarracho como los travestidos que año con año se aparecían en el carnaval de Villa”[21]; más adelante: “Rucos feos y medio chiflados, como la tal Bruja esa, carajo; la vestida de *La Matosa* que se la vivía encerrada en aquella casa siniestra en medio de los cañaverales”[22]. En una trayectoria similar a la de las ficciones previamente aludidas, deseo, noche y violencia se encadenan, pero se aprecian ciertos cambios en la presentación de este encadenamiento que figura de modo distinto al personaje de la Bruja. Por un lado, el deseo, a través del comercio sexual cambia de polo: es la trans quien paga por servicios sexuales, ya sea a través de dinero o en las fiestas nocturnas que organizaba en su casa donde regalaba alcohol y drogas para obtener favores sexuales de los asistentes. Sin embargo, estas transacciones del deseo no dejan de ligarse a la violencia contra la trans; el siguiente pasaje sobre la relación de las trabajadoras sexuales del pueblo y la Bruja remite a esta dinámica:

no bastaba para disimular los moretones que le inflaban los párpados, las costras que partían la boca y las cejas tupidas; (...) ellas comprendían y sentían en carne propia lo cabrón que era el vicio de los hombres, (...) y la cabuleaban para que se riera, para que olvidara los golpes y hablara y dijera en voz alta los nombres de los cabrones que le habían pegado. [23]

Esta caracterización de la Bruja plantea una diferencia evidente con las trans de las ficciones anteriormente aludidas ya que se presenta más como un cuerpo deseante que deseado, sin rasgos de belleza o atractivo alguno para el resto de los personajes.

[19] Marcos Eduardo Ávalos Reyes, “Temporada de huracanes de Fernanda Melchor: una lectura del cuerpo desde el terreno del chisme y la abyección”, *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, núm. 19 (2019): 66, <https://doi.org/10.36798/critlit.v19.302>.

[20] Fernanda Melchor, *Temporada de huracanes* (Penguin Random House, 2017), 18.

[21] *Ibid.*, 25.

[22] *Ibid.*, 176.

[23] *Ibid.*, 31.

Como ya se mencionó, esta corporalidad, territorial y simbólicamente marginal, tampoco escapa al contacto hostil que la lleva a su deceso, pero, a diferencia de las ficciones anteriores, cada personaje sufre las consecuencias anímicas y sociales de este crimen, incluyendo a los perpetradores:

si nomás fue un choto el que mataron; tampoco era como que Brando se dedicaba a eso, y además, la neta, al chile que la Bruja se lo merecía: por choto, por feo, por culero y por manchado. Nadie iba a extrañar a ese maricón de mierda; Brando ni siquiera estaba arrepentido de lo que había pasado. ¿Por qué habría de estarlo? (...) Pero el que la mató fue Luismi; la culpa de todo era de Luismi; él fue quien le enterró el cuchillo en el cuello[24]

Tras un conflicto en torno a un dinero perdido, Brando y Luismi agreden a la Bruja para robar las riquezas que supuestamente tenía y terminan por asesinarla. Tras el crimen intentan huir, pero son apresados, con lo que comienza la vorágine de situaciones donde la ira, la culpa y la frustración cristalizan la fatalidad de sus vidas; pero también la de sus familias, quienes viven el asesinato de La Bruja como el detonante que termina por quebrantar sus relaciones ya de por sí fragmentadas y frustradas. El transfeminicidio revela el encadenamiento de una violencia inicialmente individualizada y anecdótica, que pasa a convertirse en una red que atrapa a toda la comunidad. En esta novela, la violencia, el trauma, el resentimiento y el deseo impiden una mirada simplemente telescópica y los hechos no terminan en consecuencias unilaterales contra la trans, como en las narrativas antes mencionadas. Acá la saña contra un cuerpo abyecto sí pesa y refleja la abyección de toda la sociedad. El personaje trans de Melchor ilustra que la ignominia contra lo minoritario es la reverberación de una sociedad herida, insana. El tejido social se descose desde sus márgenes. Las consecuencias de un crimen aparentemente personal y pasional, deviene crimen colectivo. Colectivo también es desarrollo de la voz narrativa que, si bien desdibuja la voz de la Bruja, eso no impide que su presencia fantasmática altere el punto de vista quienes la conocieron, por lo que el personaje, si bien es delineado mediante un lenguaje peyorativo y humillante, los demás son descritos de igual forma. De ese modo ambiguo la Bruja impacta en las relaciones de poder sociales y textuales, ya que también tiene un poder narrativo pero que no depende de actos de habla.

Llegados a este punto quisiera retomar brevemente la noción de cuerpo subalterno trabajada por Zapata y Medina (2016). Es conocido el planteamiento de Gayatri Spivak sobre si puede o no hablar el subalterno, es decir, sobre la relevancia de la representación ideológica

[24] *Ibid.*, 158.

como mediadora de la experiencia subalterna. Esa condición implica, metafóricamente, que el subalterno o es hablado mediante un régimen de enunciación que le es ajeno, o su lenguaje es subestimado y, por lo tanto, habla sin ser escuchado. Para Zapata y Medina, la de Spivak es una pregunta sin cuerpo, por lo que se preguntan, ¿puede hablar el subalterno sin un cuerpo que sujete la representación? Para ellos, según comprendo, Spivak textualiza al subalterno al grado de convertirlo en un ente pasivo o inerte frente a la interpretación, por lo que su experiencia, necesariamente anclada en el cuerpo, es soslayada y su condición es reducida a una incapacidad en el lenguaje. Empero, arguyen, no es posible reducir la experiencia y la condición subalterna a la voz, ya que la experiencia está anclada al cuerpo antes que a la prerrogativa de hablar y ser escuchado; por ello critican el optar únicamente por la vía del lenguaje para abordar la subalternidad. En ese orden de ideas, proponen al cuerpo como el lugar en que se juega de modo siempre tenso la experiencia vital y la textualidad, como un lugar de disputa entre vivir y hablar, entre vida hablada y vida acallada:

Consideramos que la subalternidad bien puede ser leída en esta clave, no solo a través de una imposibilidad enunciativa, puesto que si bien es cierto que esto último es algo que persiste y que no puede desdeñarse así como así, también es verdad que el subalterno no deja de pervivir y de afirmarse a pesar de su presunto mutismo: busca la vida, y en ese camino el cuerpo no dejará de tener su incidencia y su valor.[25]

Guardando las distancias con los objetivos y alcances del trabajo de los autores, su propuesta conceptual inspira mi caracterización del modo en que el cuerpo trans en *Temporada de huracanes* impacta en la narrativa a través de toda la novela. ¿No es esto lo que sucede si pensamos que, a pesar de ser un cuerpo acallado desde el inicio y a pesar de carecer de una voz y no hablar, paradójicamente, este cuerpo trans inerte, sigue incidiendo en la diégesis? En su aparente pasividad, el cuerpo de *La Bruja* es el ojo del huracán que golpea *La Matosa*: su capacidad de agencia está, más que en sus acciones concretas, en el peso de su presencia evocada. Por ese mecanismo narrativo deja de ser un cuerpo solamente abyecto que permite al resto de los personajes construirse una identidad hegemónica y pasa a convertirse en un cuerpo subalterno que perturba indirectamente el orden hegemónico.

Ahora bien, en la siguiente ficción, esta tensión entre voz y soma subalterno también asume e imagina la posibilidad de que se ponga en juego la tensión entre vivir y hablar, entre textualidad y cuerpo, pero lo

[25] Héctor R. Zapata Aburto y Alejandro Medina Jiménez, “¿Puede no hablar el cuerpo del subalterno? Un acercamiento teórico-metodológico al cuerpo del subalterno y sus resonancias ético-políticas”, Versión. *Estudios de Comunicación y Política*, núm. 37 (2016): 79, <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/634>

hace desde un mecanismo, si cabe, ficcionalmente más insólito. “Lentejuelas” aparece en la última edición del cuentario *Perras de reserva* (2022) de Dahlia de la Cerda. En este breve texto, una trabajadora sexual es víctima de un transfeminicidio de lo más atroz y, como en otros relatos, nos recuerda que trabajo sexual y violencia están concatenados. Acá la trans tiene agencia enunciativa plena en tanto narradora autodiegética; es, de hecho, la única ficción que elige esta voz de entre las que hemos revisado. Julia habla desde un yo de lenguaje coloquial, acompañado de referencias pop mexicanas y un léxico que podemos referir como “argot trans”. Esta protagonista se describe sin sentir culpa alguna por su identidad de género, la rememora con orgullo y confronta el cissexismo mediante actos agenciados: “Hice mis heroínas a Lola la Trailera, Alicia Villareal, Ana Bárbara, Priscila y sus Balas de Plata y Selena Quintanilla para sostener el dolor de los golpes. Mi mamá pasó de los chanclazos al cable mojado y a las súplicas: «Jotito, sí, pero vestida no, Juls, por piedad». Por eso me fui de mi casa.”[26] En todo el texto no hay enunciados que remitan a la disforia de género ni al autoescarnio que tan caro es a la psicología de otros personajes ya revisados. Julia tiene tan clara la legitimidad de su identidad de género que es consciente del deseo que provoca y lo utiliza en su favor:

Dentro de la habitación permanecemos una hora. Ni más, menos. Durante ese tiempo, él tuvo la oportunidad de experimentar todo eso que los hombres solo ven en películas pornohardcore. Lo que no le proponen a la vieja ni a la querida y lo que ni siquiera presumen con sus amigos más íntimos porque se les desmorona la masculinidad, pues la masculinidad es como un mazapán, bien frágil, loba. Soy esa posibilidad.[27]

A diferencia de Estrella, su cuerpo no le provoca dudas y comprende que es una fuente de poder. A diferencia de Alexia, Julia no pasa del optimismo a la autoflagelación en torno a su condición de género. Los actos de habla de Julia son más eficaces para transmitir su consciencia, no obstante, no dejan de ser una voz y un cuerpo subalternos. De hecho, es un acto de habla el que termina por desatar la violencia contra su cuerpo, ya que contestar los insultos de sus agresores culmina en su transfeminicidio. En este punto vale asentar que, a nivel textual, todos sus actos de habla tienen una especie de condición analéptica ya que Julia narra su historia *post mortem*, ahí está el giro ficcional elegido por De la Cerda: en la penúltima página se nos hace saber que estamos frente a una protagonista fallecida que es capaz de narrar. Esta especie de conciencia trans fantasmagórica jamás pierde la dignidad: “El día que me mataron iba vestida como reina”[28]. Pero sí extiende un reclamo contra la sociedad cuando espeta el tratamiento mediático de su propio transfeminicidio:

[26] Dahlia de la Cerda, “Lentejuelas”, en *Perras de reserva* (Sexto Piso, 2022),108.

[27] *Ibid.*, 109.

[28] *Ibid.*, 110.

Cuando mi cadáver fue encontrado nadie me llamó Julia, fue como si un pedazo de plástico con una fotografía valiera más que una vida de transformaciones. *Un mujercito fue encontrado desnudo y brutalmente golpeado en un lote baldío. Un hombre vestido de mujer fue ultimado a golpes. El cuerpo de un transexual fue localizado sin vida en un predio abandonado, el domingo por la mañana. ¡Alerta, Alerta, mataron a un mariposón! Me clavaron un desarmador en el cuello. Vestido de mujer. Me violaron. Presunto crimen de odio. Me torturaron. Se hacía llamar Julia.* [29]

La voz de Julia, mediante el mecanismo sobrenatural, interviene el discurso hegemónico y busca fisurarlo. Este tratamiento —digamos neofantástico— es quizá la primera ficción en que se interceptan lo trans y lo fantástico en la literatura mexicana. “Lentejuelas” reelabora las características ya señaladas de otras ficciones, pero su guiño político parece afirmar que “El cuerpo entonces sería ese espacio donde la vida orgánica deja de ser solo eso en su encuentro con el lenguaje, y el lenguaje comienza a palpar inoculado por la vida”[30]. El de Julia es un cuerpo subalterno en la medida que, a pesar de no haber podido escapar de la máquina transfóbica, su experiencia agenciada de algún modo pervive, palpita, restituye voz a su cuerpo y su cuerpo inculca el texto mismo de principio a fin. La protagonista tiene la capacidad de contraponer su discurso y prácticas subalternas a otros registros: la madre intolerante, los transfeminicidas y la prensa amarillista. Esto ocurre a partir de elecciones formales como la voz narrativa autodiegética y la pausa donde se inserta el fluir de conciencia y digresión de Julia respecto del hecho principal narrado (la noche de su asesinato). En sus casi cinco páginas, este cuento de Dahlia de la Cerda logra construir una personaje trans que habla más y con menos intervenciones que en las instancias literarias ya revisadas y que, además, lo hace en condiciones aparentemente paradójicas en términos de la necesidad de un cuerpo para la existencia de una voz. Julia ha perdido la vitalidad, pero tanto su conciencia como su voz perviven al mismo tiempo que su cuerpo muerto — nos recuerda el relato— es el epicentro de la violencia contra su condición subalterna. Esta misma condición y su desenlace letal, finalmente, también se colectivizan, aunque de un modo muy distinto al de la Bruja en *Temporada de huracanes* ya que se hace referencia a otras víctimas de transfeminicidio: “Volteé la mirada y ahí estaba Paola, venía acompañada de Susy Pop, Brigeth y Diana Sacayán. Me despedí de mi cuerpo, me sacudí el polvo del vestido, las tomé de la mano y caminamos juntas en la oscuridad de noviembre. Y miré la noche y ya no era oscura, era de lentejuela”[31].

En síntesis, tanto en la novela de Fernanda Melchor como en el cuento de Dahlia de la Cerda, la crueldad ya tuvo lugar, la violencia contra los cuerpos es un acto consumado desde el inicio, por lo tanto y a diferencia

[29] *Ibid.*, 110.

[30] Zapata y Medina, “¿Puede no hablar...”, 77.

[31] *Ibid.*, 111.

de las ficciones previas, la focalización no está en los hechos que violentan a los personajes-cuerpos trans, más bien se focalizan los hechos y los efectos desatados por esas muertes. En ese sentido la mirada construida tiene una afinidad mayor con la experiencia y la voz de la subalternidad trans. Aunque novela y cuento presentan imágenes crudas, no dan tanta prioridad al ensañamiento, se centran en los corolarios sociales y afectivos de los transfeminicidios; si bien estas obras no renuncian a las coordenadas de violencia y abyección sí intentan tensionarlos al plantear la posibilidad de que el cuerpo y la voz trans tengan mayor resonancia. En ambos textos, el cuerpo se convierte en epicentro para vislumbrar modalidades de narración ficcional en que el poder hegemónico, al imponerse, se fisura.

A modo de cierre:

Hasta aquí ofrecí un posible recorrido a través del modo en que la literatura ha figurado personajes que permiten reconocerlos en trayectorias y experiencias de vida trans; se trata de ficciones donde el cuerpo se muestra central en la construcción de las representaciones. Propuse la distinción entre cuerpo abyecto y cuerpo subalterno para caracterizar lo que identifiqué como un potencial desplazamiento en la presentación de lo trans en la ficción literaria más reciente. Al hablar de los cuerpos como abyectos consideré que estos personajes son presentados bajo una mirada cisexista que anuda violencia, carencia enunciativa y ambigüedad corporales y los signa como en el exterior constitutivo de los personajes hipermasculinos. Estos personajes trans son también abyectos porque, en otro nivel, son supeditados e instrumentalizados por los literatos para producir efectos temáticos y de estilo donde lo trans es un catalizador para el humor, una estampa de violencia o vehículo de crítica a las instituciones políticas. Si violencia encarnizada y letal moldean a todos los cuerpos trans en el corpus revisado, los textos más actuales plantean una reelaboración de dichas coordenadas. En estas últimas ficciones, las autoras permiten que las secuelas de los transfeminicidios de sus historias impacten directamente en la vida del resto de los personajes y que los cuerpos trans pervivan a través de la textualidad y su voz. A este desplazamiento, en que la trans muerta sigue viviendo en la diégesis y en la construcción narrativa de las ficciones, y que plantea una tensión entre agencia y maquinaria cisexista, la denominé cuerpo subalterno.

Llegados a este punto, podemos decir que la ficción ha mantenido una línea demasiado estrecha sobre la experiencia trans y ha sido mayormente instrumental a miradas normativas y ajenas. Parece que temas como la complejidad de la construcción discursiva de las

identidades trans, los modos en que resisten o negocian sus sujeciones sociales, o la transmasculinidad, siguen alejados del territorio ficcional. No obstante, en el horizonte ya se vislumbran formas menos estereotípicas y más creativas y elaboradas de imaginación. Seguir indagando sobre esa representación es relevante para una colectividad cuya patente marginación y precarización no ha dejado de ser un mecanismo de sujeción y abyección, incluso en un contexto de políticas de identidad inclusivas. La literatura tiene el potencial no sólo para registrar la impronta de la violencia sobre nuestras subjetividades y nuestros cuerpos, no sólo para denunciar la violencia generalizada en la sociedad mexicana contemporánea, es un campo rico para tensionar el campo cultural y suscitar diálogos más complejos y emancipatorios con la realidad fuera de las páginas.

Bibliografía y otras fuentes de consulta

- Ávalos Reyes, Marcos Eduardo. "Temporada de huracanes de Fernanda Melchor: una lectura del cuerpo desde el terreno del chisme y la abyección". *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, núm. 19 (2019): 53-70. <https://doi.org/10.36798/critlit.vi19.302>
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Ediciones Cátedra, 1990.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós, 2002.
- De la Cerda, Dahlia. *Perras de reserva*. México: Sexto Piso, 2022.
- Embajada de los Estados Unidos en México, *La situación de acceso a derechos de las personas trans en México: problemáticas y propuestas*. México: Embajada de los Estados Unidos de América en México, 2019.
- Gorbach, Frida y Mario Rufer. "Editorial. Pensar la subalternidad en nuestros días". *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 37 (2016): 7-12. <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/628>
- Guerra, Humberto. "Chicas armadas: actos de habla y personaje trans en narrativa mexicana contemporánea". En *Estudios y argumentaciones hermenéuticas*, volumen 7, coordinado por César Velázquez Becerril. México: UAM-Unidad Xochimilco, 2023.
- Guerrero, Siobhan y Leah Muñoz. "Ontopolíticas del cuerpo trans: controversia, historia e identidad". En *Diálogos diversos para más mundos posibles* coordinado por Lucía Raphael de la Madrid y Antonio Gómez Cíntora. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2018a.
- Guerrero, Siobhan y Leah Muñoz. "Transfeminicidio". En *Diversidades: interseccionalidad, cuerpos y territorios*, coordinado por Lucía Raphael de la Madrid y Adriana Segovia Urbano. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2018b.
- Gutiérrez, León Guillermo. *Literatura mexicana de temática gay del siglo XIX al XX*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2016.
- Hernández Cabrera, Porfirio Miguel. Abigail Bohórquez. *Disidencia sexo-genérica y VIH/sida en Poesida*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2019.
- Laguarda, Rodrigo. "El vampiro de la colonia Roma: literatura e identidad gay en México". *Takwa. Revista de Historia*, núms. 11-12 (2007): 173-192.
- Madrigal, Elena. "Ficcionalización de la experiencia lésbica en tres cuentos de autoras mexicanas". *Fuentes Humanísticas*, vol. 19, núm. 34 (2007): 113-133. <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/311>
- Melchor, Fernanda. *Temporada de huracanes*. México: Penguin Random House, 2017.
- Monsiváis, Carlos. *Que se abra esa puerta. Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*. México: Fondo de Cultura Económica, 2020.
- Moraña, Mabel. "Estudios literarios y culturales latinoamericanos. Aproximaciones inter/trans/postdisciplinarias". En *Inscripciones críticas. Ensayos sobre cultura latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio, 2014.
- Parra, Eduardo Antonio. *Sombras detrás de la ventana. Cuentos reunidos*. México: Ediciones Era-CONACULTA, 2009.

Ramírez Olivares, Alicia V. y Jorge Luis Gallegos Vargas. “Letras lenchas: hacia un recorrido histórico de la literatura lésbica en México”. *Raudem, Revista de Estudios de las Mujeres*, vol. 2 (2014): 271-289. <https://doi.org/10.25115/raudem.v2i0.602>

Rodríguez, Antoine. “De la loca a la trans: espejismos de género en la literatura mexicana dentro y fuera de la comunidad LGBTI”. En *Tendencias disidentes y minoritarias de la prosa mexicana actual (19996-2016)*, editado por Devy Desmas y Marie-Agnès Palaisi. París: Mare & Martin, 2018.

Téllez-Pon, Sergio. *La síntesis rara de un siglo loco. Poesía homoerótica en México*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro/Secretaría de Cultura, 2017.

Velázquez, Carlos. *La marrana negra de la literatura rosa*. México: Sexto Piso, 2010.

Zapata Aburto, Héctor R. y Alejandro Medina Jiménez. “¿Puede no hablar el cuerpo del subalterno? Un acercamiento teórico-metodológico al cuerpo del subalterno y sus resonancias ético-políticas”. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 37 (2016): 71-84. <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/634>

Gritar con el cuerpo. Performance, arte y política en Latinoamérica



Shouting with the body.
Performance, art and politics in Latin America

Ariela Wolcovich Konigsberg
arielawolko@gmail.com

Investigadora independiente

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3173-6335>

ENSAYO ACADÉMICO

Recibido: 30|09|2024

Aprobado: 16|12|2024

Resumen

El presente texto defiende que las manifestaciones públicas pueden entenderse como performances políticas ya que poseen una dimensión política y una estética. Al aparecer en el espacio público, estas acciones visibilizan cuerpos y voces históricamente marginados. En este texto se presenta a la performance como una herramienta que no solo desafía las normas sociales, sino que también transforma el modo en que percibimos el cuerpo, el género y el espacio público. Para demostrar lo anterior se analizarán algunas performances políticas latinoamericanas como los de las Madres de Plaza de Mayo, *Un violador en tu camino* de LASTESIS y la acción de la Antigrita en México. Se demostrará, además, que estas manifestaciones tienen un componente ritual y terapéutico que afecta tanto a quien las ejecuta como a la audiencia. De esta manera, el texto sostiene que la performance desafía las fronteras entre arte y vida, representación y realidad, artista y público.

Palabras clave: performance, cuerpo, espacio, feminismo, Latinoamérica.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual
4.0 Internacional

Abstract

This text argues that public demonstrations can be understood as political performances since they possess a political and an aesthetic dimension. By appearing in public space, these actions make historically marginalized bodies and voices visible. Thus, performance is presented as a tool that not only challenges social norms, but also transforms the way we perceive the body, gender and public space. To demonstrate this, some Latin American political performances will be analyzed, such as those of the Madres de Plaza de Mayo, LASTESIS's *Un violador en tu camino* and the action of the Antigrita in Mexico. It will also be shown that these manifestations have a ritual and therapeutic component that affects both the performer and the audience. In this way, the text claims that performance challenges the boundaries between art and life, representation and reality, artist and audience.

Keywords: Performance, Body, Public Space, Feminism, Latin America.

Introducción

Varias veces al año, las calles de la Ciudad de México se inundan de cuerpos que avanzan y gritan pidiendo justicia. Hay quienes sostienen que son tan sólo un estorbo, también están las personas que aseguran que las marchas no sirven de nada. Sin embargo, el presente texto sostiene que las manifestaciones públicas tienen una potencia estética, ritual y política profunda. Lo político va mucho más allá de las urnas, los partidos políticos y las campañas electorales. Lo político está en todas partes, es aquello que determina qué vidas importan, qué voces pueden ser escuchadas y qué cuerpos pueden hacer uso del espacio público.

Cada vez que un grupo de gente camina codo con codo para demostrar su indignación, cada vez que cuerpos extraños forman un abrazo multitudinario para compartir su dolor, cada vez que distintas voces se unen en un solo grito que pide justicia, se genera un cambio en el mundo. Cuando comprendemos el cuerpo como lugar de enunciación y el espacio público como escenario, entonces podremos entender que las marchas son mucho más que un estorbo. Las manifestaciones públicas son actos performativos colectivos que dan visibilidad a los cuerpos y las exigencias de grupos humanos que han sido invisibilizados por la sociedad.

En el último siglo, distintos grupos históricamente oprimidos han aparecido en el espacio público y reclamado su visibilidad como sujetos políticos. A partir de diversas manifestaciones artísticas y políticas algunos colectivos han logrado alterar las dinámicas desiguales de poder. Estas manifestaciones son actos políticos y estéticos porque disputan lo que el filósofo Jacques Rancière llama el reparto de lo sensible, es decir, “quién puede tomar parte en lo común en función de lo que él hace, del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce”[1]. La aparición en el espacio público de grupos que han sido excluidos de la política y de la vida social cuestiona qué voces son escuchadas, qué cuerpos pueden ser vistos y, en términos de Judith Butler, qué vidas pueden ser lloradas.

El objetivo del presente trabajo es estudiar la performance como una manifestación que parte de la experiencia estética para cuestionar y alterar la realidad política. De esta manera analizaremos de qué manera la performance ha cambiado la forma en que entendemos el cuerpo humano, el género y el espacio. Así como la manera en que este ha cambiado la relación que tienen las mujeres con el espacio público y la política. Específicamente nos enfocaremos en investigar el arte y la política de la performance en Latinoamérica. La elección de esta región responde a dos factores. En primer lugar, la crisis de violencia de género en la que se encuentra sumida gran parte de los países de América Latina vuelve imperativo el estudio de posibilidades que aporten soluciones a este problema. En segundo lugar, el resurgimiento de manifestaciones y acciones feministas en muchos de estos países hace posible analizar diversos casos y performances. “De una incomprensión casi total en los años sesenta, la performance o arte-acción, pasa a ser considerada una práctica con mayor asidero ya para la década del ochenta, hasta consolidarse dentro de las artes visuales de la región hacia la década del noventa”[2]. En suma, el presente texto argumentará cómo, por medio de la performance —entendida como una acción a la vez estética y política— pueden cuestionarse las dinámicas de poder y de género que existen en Latinoamérica.

Conceptualización del performance: arte desde/para/con el cuerpo

La performance es difícil de definir, pues ya sea “como concepto teórico o como lente metodológico resiste la codificación formal”[3]. Algunas

[1] Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible: Estética y política*. (Prometeo libros, 2014), 20.

[2] Julia Antivilo Peña. *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: Arte feminista latinoamericano* (Ediciones desde abajo, 2015), 144.

[3] Diana Taylor y Marcela Fuentes, *Estudios avanzados de performance*. (FCE, 2011), 15.

definiciones lo ubican como una forma de arte contemporáneo no objetual que surgió en la década de los sesenta del siglo pasado para cuestionar las dinámicas de poder dentro del mundo del arte. La teórica y performancera Julia Antivilo argumenta que

El arte del performance es una forma híbrida que nació rompiendo todas las fronteras artísticas, donde el artista deja el lienzo y pasa a la temporalidad, a la presencia, a incorporarse a un mundo donde emerge una compulsión de lo real, lo auténtico, lo vivido, lo experimentado, lo testimonial, y donde los artistas ponen en escena su propia subjetividad. [4]

Otros autores, como el teórico del performance Richard Schechner y el antropólogo Víctor Turner, aseguran que el performance existe desde los principios de la humanidad y argumentan que toda práctica ritual es en sí misma performática. Schechner, por ejemplo, sugiere que “Los performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas”[5].

En cualquiera caso, más allá de si es una categoría artística o una manifestación vital del ser humano, la performance es una acción que significa la realidad valiéndose del cuerpo como “materia prima”[6] para trascender la representación y la producción de objetos materiales. Es una experiencia estética, efímera y real que busca alterar o brindar sentido al mundo que nos rodea. De esta manera, la performance, como arte y como práctica ritual y política cuestiona la separación entre el arte y la vida, entre la realidad y la representación.

En toda performance, el o la ejecutante experimenta de forma real la experiencia que presenta. A través de acciones situadas en un contexto, los artistas crean experiencias vivas que no son un reemplazo de la realidad, sino una exacerbación de ésta. En ese sentido, en la performance es imposible separar el arte de la vida. Cuando uno ve una película o una obra de teatro sabe que los actores están interpretando un papel. Si bien la actuación es una experiencia real, los actores no viven la situación que personifican. Por el contrario, en el caso de la performance los artistas viven la obra, no la representan. Es decir, la performance es una vivencia real, no hay artificios ni simulación.

Dado que la performance es una experiencia viva, es único e irrepetible. Si bien se puede transportar y recrear, es una obra nueva cada vez que se presenta. Se reinventa en cada ocasión porque está siendo vivido tanto por los artistas como por el público que lo

[4] Antivilo, *Entre lo sagrado y lo profano...*, 193.

[5] Taylor, *Estudios avanzados de performance*, 20.

[6] Taylor, *Estudios avanzados de performance*, 12.

experimenta y lo interpreta. La performance puede entenderse como una práctica ritual y como un mecanismo político porque busca alterar la realidad social por medio de experiencias sensibles. En su dimensión ritual, estas acciones construyen prácticas que dotan de sentido a la vida de aquellos que las ejecutan, así como de quienes lo observan. En su aspecto político, la performance busca afectar las dinámicas de poder y modificar las prácticas sociales.

Para profundizar más en el concepto de performance, analizaremos *Ritmo 0* (1974) de Marina Abramović, una de las pioneras del arte del performance. Esta pieza es un claro ejemplo de cómo el performance fractura las concepciones tradicionales del arte, toda vez que rompe con la separación entre artista y público, representación y realidad, arte y vida. Como explica Kristen Renzi:

En esta pieza, la artista dispuso setenta y dos objetos sobre una mesa para el uso del público. Luego, rindió su cuerpo a la audiencia como un "objeto" sobre el cual podrían usar estos objetos por el tiempo que durara el performance. [7]

De esta manera, *Ritmo 0* altera los lugares clásicos del artista y la audiencia: los espectadores se vuelven los sujetos activos, mientras que la artista se convierte en el objeto pasivo. Al poner su propia vida en manos del público, Abramović demuestra que no hay separación entre arte y vida. Lejos de representar un papel, la artista vive realmente lo que los participantes hacen con su cuerpo. Cuando la cortan con un cuchillo, sangra, y cuando alguien pone una pistola cargada en su mano, la amenaza es verdadera.

Pese a que Marina Abramović asegura que el género y su experiencia como mujer no han sido un tema relevante en su obra[8], es posible interpretarla desde el feminismo. Si —como las *Guerrilla Girls* afirman— las mujeres solo pueden entrar a los museos desnudas, es decir, como modelos y no como artistas, *Ritmo 0* subvierte ese principio. Abramović aparece como objeto de la obra y termina desnuda, pero no porque sea musa de alguien más, sino porque ella misma es su propio objeto artístico. La gran apuesta de la artista yugoslava es usar su propio cuerpo como medio para hacer arte. En ese sentido, *Ritmo 0* pone en tensión el lugar de las mujeres artistas como creadoras y como objetos de arte. Al volverse un objeto, ocupa el lugar clásico de las mujeres en el arte, pero al mismo tiempo lo subvierte: primero porque es ella la creadora de la pieza y, segundo, porque no es una representación de su cuerpo, sino

[7] Kristen Renzi, "Safety in Objects: Discourses of Violence and Value—The 'Rokeby Venus' and 'Rhythm 0'", *SubStance*, 2013, Vol. 42, No. 1, Issue 130 (2013), 124. <https://www.jstor.org/stable/41818957>. Traducción propia.

[8] Janet A Kaplan, "Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramovic," *Art Journal* 58, no. 2 (1999), 15. <https://doi.org/10.2307/777944>

que es su cuerpo mismo el que está expuesto (en los dos sentidos de la palabra: exhibido y en peligro).

De esta manera, Marina Abramović cuestiona también la dualidad entre sujeto y objeto. ¿Puede la artista ser a la vez creador y creación? El cuerpo humano siempre ha sido objeto del arte, pero hasta antes del siglo XX había aparecido en el mundo del arte sólo como representación. El arte performativo supera la representación y explora el cuerpo de carne y hueso —el cuerpo vivo, el cuerpo que respira— como materia artística para alterar la realidad. Si bien es cierto que casi todo el arte busca transformar su contexto, la particularidad de la performance reside en que utiliza al cuerpo como medio y como fin. Se actúa desde/con/para el cuerpo. En otras palabras, el arte performativo parte de la corporalidad para transformar al cuerpo mismo.

La obra de Abramović ha tenido un gran impacto a nivel mundial en el arte contemporáneo y, sobre todo, en el arte del performance. En el contexto mexicano, uno de los primeros grupos que utilizó el arte de la performance para reflexionar en torno al cuerpo, y en particular al cuerpo femenino/feminizado, fue el colectivo Polvo de Gallina Negra. Esta agrupación, conformada por Mónica Mayer y Maris Bustamante, partía de la premisa de que el arte debería reflejar la imposibilidad de separar la obra de la vida real.

En su performance *iMadres!* (1987), las artistas exploraron la fusión de arte y vida desde la maternidad. Esta obra consistía en distintos subproyectos y performances cuyo objetivo era cuestionar las nociones sociales en torno a la maternidad. De ahí, afirman las propias artistas,

que nos presentáramos como el único grupo que creía en el parto por el arte y afirmábamos que nos habíamos embarazado para llevar a cabo una investigación de campo antes de realizar el proyecto (...) hoy podría clasificarse como una obra conceptual o de proceso.[9]

Con esta acción, las dos artistas rompieron por completo la separación entre el arte y la vida. Al utilizar sus propios embarazos como obras de arte, Mayer y Bustamante demostraron que su proyecto artístico y su experiencia de vida eran uno y lo mismo.

iMadres![10] estaba conformado, además, por distintas acciones y performances que consistieron, entre otras cosas, en serrucharse unas panzas de unicel, hablar del embarazo en espacios públicos y mediáticos, e incluso simular el embarazo de un presentador de televisión en vivo.

[9] Mónica Mayer, "De la vida y el arte como feminista," *n.paradoxa* 8-9. (1998), 44. <https://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaissue8and9.pdf>

[10] Agradezco a los revisores de este artículo por señalar el juego humorístico en el título de este performance. *Madres*, como expresión coloquial del siglo XX, puede significar también la dificultad que supone gestar y maternar.

Mayer recuerda que “el conductor participó entusiastamente en este performance. El público inmediatamente respondió: los hombres ofendidos y las mujeres fascinadas”[11]. En estas performances las artistas no fingían estar embarazadas, sino que enfatizaban su embarazo para analizar cómo se construye socialmente la idea de cuerpo gestante. De esta forma, Bustamante y Mayer utilizaron sus propios cuerpos gestantes para cuestionar y reconfigurar la noción de maternidad y el concepto mismo de lo que significa ser mujer.

Performance político

Como hemos visto hasta ahora, la performance es una práctica artística que tiene la capacidad de cuestionar y resignificar la realidad. Sin embargo, su potencial político incrementa cuando se realiza en colectivo: las acciones políticas cobran mayor sentido cuando se realizan en conjunto con otros. Al respecto, Butler argumenta que

Ningún cuerpo establece el espacio de aparición por sí mismo; esta acción, este ejercicio performativo, ocurre sólo "entre" cuerpos, en un espacio constituido por la brecha entre mi propio cuerpo y el de otro. De esta manera, cuando actúa políticamente, mi cuerpo no actúa solo. De hecho, la acción surge del "entre".[12]

Entendida como protesta social, la performance colectiva se interesa por los efectos políticos de sus acciones y utiliza la estética como medio. En otras palabras, este tipo de performance supone maneras distintas de aparecer colectivamente en los espacios públicos. Reunirse en la calle para protestar y alzar la voz son actos performativos y políticos porque alteran el modo en que se percibe un espacio cotidiano. “La protesta no sólo se ocupa de buscar reconocimiento; la protesta busca perturbar el orden político existente, trascender o abandonar sus trampas ideológicas y crear nuevas posibilidades”[13]. Al poner el cuerpo en el espacio público se demanda visibilidad y comienza a alterarse el imaginario social, ya que aparecen nuevos cuerpos que se articulan de forma política.

Así, poner el cuerpo, aparecer en el espacio público es un modo de performance colectiva que altera el *status quo* y reconfigura el imaginario político por medio de la visibilización de cuerpos que aparecen como actores políticos. En su libro conjunto, Butler y Athanasius sostienen que

[11] Mónica Mayer, *Rosa Chillante: Mujeres y performance en México* (Conaculta; Pinto mi raya; avj ediciones, 2004), 40.

[12] Judith Butler, *Notes Towards a Performative Theory of assembly*, 77. Traducción propia.

[13] McGarry, Aidan, Itir Erhart, Hande Eslen-Ziya, Olu Jenzen, and Umut Korkut, eds, *The Aesthetics of Global Protest: Visual Culture and Communication*. (Amsterdam University Press, 2020), 16. <https://doi.org/10.2307/j.ctvswx8bm>. Traducción propia.

“también podríamos comenzar a desplazar y reconfigurar performativamente los contornos de lo que importa, lo que aparece y lo que puede asumirse como la propia presencia inteligible”[14]. En efecto, cuando los cuerpos se manifiestan en el espacio público para exigir reconocimiento alteran la forma en que son percibidos y reconocidos, de modo que por medio de la performance colectiva aparecen como inteligibles aquellos cuerpos que antes no eran siquiera visibles.

Uno de los primeros grupos de mujeres que utilizó una protesta a la que podríamos llamar, de forma anacrónica, performática fueron Las sufragistas. En su búsqueda por el derecho al voto y el reconocimiento de derechos políticos estas mujeres decidieron aparecer en el espacio público como agentes políticos. Las sufragistas salieron a las calles, se amarraron a edificios, fueron encarceladas e hicieron huelgas de hambre. En otras palabras, utilizaron sus cuerpos para hacer política. Aunque las acciones de Las sufragistas no pueden designarse como performance, porque este concepto no existía aún, es posible ver en estas acciones un antecedente a las performances políticas de la actualidad. Al aparecer amarradas a monumentos y edificios para reclamar derechos políticos utilizaron sus cuerpos para desafiar la idea de la mujer sumisa y pasiva, reivindicándose así como sujetos con capacidad de agencia. Es importante notar que estas acciones fueron significativas en la medida en que estaban inscritas dentro de un movimiento colectivo. No pueden entenderse estas manifestaciones como acciones meramente individuales, funcionan solo porque las acciones políticas irrumpen siempre dentro de un contexto y obtienen su fuerza de la acción compartida.

En el contexto latinoamericano, las manifestaciones performáticas realizadas por mujeres han sido fundamentales en la lucha por la justicia social. A partir de la segunda mitad del siglo pasado, las mujeres en esta región han demostrado que son sujetos políticos, y en la actualidad siguen luchando por el reconocimiento de sus vidas como dignas de ser vividas. Uno de los movimientos de mujeres más icónicos en la lucha por los derechos humanos es el de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.

Durante la dictadura de Argentina, de 1976 a 1983, miles de personas opositoras al régimen de la Junta Militar fueron detenidas y desaparecidas de manera forzada. La mayoría de los detenidos eran hombres y mujeres jóvenes que eran considerados “subversivos” por el régimen. Ante esta situación, las madres de los detenidos comenzaron a buscar a sus hijos, pero al no encontrar respuestas salieron a las calles a exigirlos. Cabe recordar que en ese entonces las demostraciones y

[14] Judith Butler y Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political*. (Polity, 2013), 15. Traducción propia.

reuniones públicas estaban prohibidas. Sin embargo, las Madres de los detenidos desaparecidos se reunían cada jueves en la Plaza de Mayo para demandar la verdad sobre el paradero de sus hijos, desafiando la prohibición de manifestarse en contra del gobierno.

En un principio, su condición de madres les sirvió de protección, pues “La Junta, que legitimaba su misión con una retórica de valores cristianos y familiares, difícilmente podía abatir a tiros, en público, a madres indefensas”[15]. Aunque es verdad que la Junta desapareció a algunas de ellas, las Madres pudieron manifestarse con cierta libertad porque el discurso que las invisibilizaba fue el mismo que les dio seguridad para reapropiarse del espacio público. Esto les permitió visibilizarse como figuras políticas tanto a sí mismas como a los detenidos desaparecidos. Y es que “en una sociedad que glorificaba la maternidad y exaltaba a las mujeres como seres domésticos, estas estaban implícitamente excluidas de los diferentes grupos definidos como *subversivos*”[16]. Así, gracias a la imagen de la buena madre que hacen todos por sus hijos, estas mujeres lograron construirse como agentes políticos y transformar el significado de “madre”, desplazándose del espacio doméstico al público.

Al reunirse cada jueves —portando sus pañuelos blancos y las fotos de sus hijos e hijas desaparecidos— y caminar de dos en dos en la Plaza de Mayo, las Madres crearon una imagen políticamente poderosa. Aunque no lograron frenar las desapariciones, sus acciones dieron visibilidad a la situación real de Argentina. Estas mujeres, que no eran ni artistas ni activistas, llevaron a cabo una performance política en el que expusieron sus propios cuerpos para mostrar la ausencia de sus hijos. “Convirtiendo sus cuerpos en carteles, los utilizaron como conductos de la memoria. Literalmente, portaban los carnés de identidad que habían sido borrados de los archivos oficiales.”[17] Diana Taylor señala que las Madres y Abuelas performaron su cuerpo en más de un sentido. Primero salieron a las calles a reclamar la aparición de sus hijos arriesgando su propia seguridad. Posteriormente, cuando terminó la dictadura y se supo que los niños que habían nacido en prisión fueron apropiados por familias cercanas al régimen, estas mujeres utilizaron su material genético para encontrar a sus nietos robados. Taylor llama a este segundo momento el ADN del performance.

[15] Diana Taylor, “Making a Spectacle: The Mothers of the Plaza de Mayo,” en *Radical Street Performance*, editado por Cohen-Cruz J. (Routledge, 1998), 83. Traducción propia.

[16] Marysa Navarro, “The personal is political: Las Madres de Plaza de Mayo,” en *Power and Popular protest: Latin American Social Movements*, editado por Eckstein, S. (California University of California Press, 1989), 257. Traducción propia.

[17] Diana Taylor, “‘You Are Here’: The DNA of Performance,” *TDR/The Drama Review* 46, no. 1 (2002): 155. [doi:10.1162/105420402753555912](https://doi.org/10.1162/105420402753555912). Traducción propia.

Otra acción performativa importante tuvo lugar en 1983. Como parte de la tercera marcha de resistencia, las Madres de Plaza de Mayo junto con un grupo de artistas idearon una acción que pasaría a ser conocida posteriormente como *El Siluetazo*. El acto consistía en utilizar siluetas para denunciar de manera gráfica la desaparición de cientos de personas a manos del Estado. Como narra Eva Ryan Holly,

el 21 de septiembre, los artistas y las Madres descendieron a la Plaza de Mayo con sus materiales. Comenzaron a pegar figuras de tamaño real en paredes, puertas y árboles. Luego empezaron a producir más siluetas en el suelo, con la esperanza de que otros se unieran a ellas. Y así fue. [19]

En un principio los artistas querían personalizar cada una de estas siluetas, pero desistieron debido a la dificultad. Sin embargo, a lo largo del día, las personas que pasaban por el lugar de la acción comenzaron a crear más siluetas y a personalizarlas con los nombres y características de sus familiares y amigos desaparecidos. De esta manera, los manifestantes no solo formaron parte de la obra, sino que, al apropiarse de ella, se transformaron en artistas. Así, *El Siluetazo* rompió la dicotomía entre artista y público, y también entre arte y vida. Quienes participaron de esta performance no simulaban manifestarse, lo hacían en verdad.

La potencia de esta performance no sólo se debe a la manera en que incorpora a los espectadores como parte de la obra, sino también a que, como señala Longoni, representa “*la presencia de una ausencia*”. Las siluetas quedaron en las paredes de las calles una vez finalizada la manifestación y, de esta manera, los desaparecidos adquirieron presencia pública; hasta que la dictadura los volvió a hacer desaparecer”[20]. Así, por un momento, *El Siluetazo* logró traer de vuelta a los desaparecidos. En esta performance política son los desaparecidos, por medio de las siluetas que sus familiares hicieron de ellos, quienes se manifiestan y exigen su propia aparición con vida.

Las acciones de las Madres de Plaza de Mayo pueden ser consideradas como una performance a la vez política y ritual. Diana Taylor asegura que, “más que trivializar o eclipsar su pérdida, la naturaleza performativa de su manifestación les dio a las mujeres una manera de lidiar con ella”[21]. En este caso, el performance visibiliza las demandas de un grupo al mismo tiempo que cumple una función sanadora: es una forma de afrontar la pérdida y el dolor por medio de la acción política.

[19] Ryan, Holly Eva. “Political Street Art in Social Mobilization: A Tale of Two Protests in Argentina,” en *The Aesthetics of Global Protest: Visual Culture and Communication*, ed. Aidan McGarry, Itir Erhart, Hande Eslen-Ziya, Olu Jenzen, y Umut Korkut (Amsterdam University Press, 2020), 110. <https://doi.org/10.2307/j.ctvswx8bm.10>. Traducción propia.

[20] Ana Longoni. “Photographs and Silhouettes: Visual Politics in the Human Rights Movement of Argentina,” *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, no. 25 (2010): 7. <https://doi.org/10.1086/657458>. Traducción propia.

[21] Taylor, “Making a Spectacle...”83. Traducción propia.

Además, la repetición continua de esta acción es una forma de alterar las políticas de la memoria. Las Madres de Plaza de Mayo mantienen vivo el recuerdo de aquellos a quien la dictadura desapareció. Si bien esta performance política se repite hasta el día de hoy, no siempre es la misma, ya que en cada ocasión se trata de una experiencia viva de lucha, resistencia y agenciamiento político.

En síntesis, a través de estas manifestaciones, las Madres de Plaza de Mayo no sólo visibilizaron las injusticias y crímenes que sucedían en Argentina, sino que se constituyeron a sí mismas como sujetos políticos. Desde el momento en que se articularon como un colectivo, transformaron la imagen de las madres y las mujeres y además devolvieron su carácter público a las calles y plazas de Argentina. Como sostiene Butler a este respecto: “los cuerpos, en su pluralidad, reclaman lo público, encuentran y producen lo público a través de la apropiación y reconfiguración de la materia de los entornos físicos”[22]. Al caminar en una plaza pública cada semana, con sus pañuelos blancos atados a la cabeza, las Madres de Plaza de Mayo desafiaron a la dictadura y su prohibición de usar el espacio público para manifestarse.

Veinte años después del fin de la dictadura argentina, los pañuelos volvieron a salir a las calles. En esta ocasión eran verdes y los llevaban atados a las muñecas o al cuello jóvenes que exigían la legalización del aborto, que, hasta finales de 2020, estaba prohibido. En 2018 miles de mujeres argentinas tomaron las calles para exigir autonomía sobre sus propios cuerpos y sus vidas. Tras años de lucha, el 30 de diciembre de 2020 se aprobó la ley del aborto voluntario en este país.

Así como en Argentina, durante las últimas dos décadas han surgido diversas agrupaciones y colectivas feministas en varios países de Latinoamérica. Ante la situación de violencia que sufren las mujeres en la región, estos movimientos visibilizan y denuncian los feminicidios, las violaciones, las muertes por abortos clandestinos y las violencias de género. Así, al grito de “ni una menos” y “vivas nos queremos”, las mujeres en América Latina han salido a las calles para reapropiarse del espacio público y exigir el reconocimiento de sus vidas como dignas de ser vividas.

Un ejemplo claro de ello es Chile, en donde, desde octubre de 2019 y hasta principios de 2020 surgieron manifestaciones multitudinarias contra el gobierno y su política económica. Como respuesta a estas protestas, la policía ejerció toda su fuerza sobre los manifestantes. En medio de este contexto de violencia, represión policiaca y violaciones a derechos humanos, irrumpió, frente a la Comisaría de Carabineros de

[22] Butler, *Notes Towards a Performative Theory of assembly*, 71. Traducción propia.

Chile en Valparaíso, una performance política feminista. En éste, mujeres con los ojos cubiertos por telas negras, moviéndose al mismo ritmo cantaban: “El violador eres tú”, “es el Estado”. Denunciaban de este modo que la violencia ejercida contra las mujeres es estructural, toda vez que participan de ella policías, jueces y, sobre todo, la impunidad del Estado. Uno de los objetivos de esta performance política titulado *Un violador en tu camino* era declarar que la culpa de una violación nunca es de la víctima: el violador es siempre el culpable.

Al poco tiempo de su aparición en redes sociales, esta performance, creado por el colectivo feminista LASTESIS, fue replicada por mujeres de todo el mundo. Si bien tiene elementos que reflejan situaciones particulares que se viven en Chile, su argumento central puede trasladarse culturalmente. En palabras del colectivo LASTESIS: “la repercusión alcanzada por nuestra intervención tiene que ver, probablemente, con que compartimos la violencia hacia los cuerpos feminizados. Tanto a mujeres como a disidencias nos atraviesan estas violencias patriarcales inscritas en nuestros cuerpos y cuerpos”[23]. Es cierto que esta violencia es distinta en cada contexto y tiene diferentes grados y matices. Sin embargo, todos los cuerpos identificados como mujeres la han experimentado de alguna manera. Si la performance de LASTESIS logró traspasar fronteras fue porque visibilizó una situación que experimentan mujeres en todo el mundo: ser culpadas por ser víctimas de una violación. Este performance es muy poderoso porque logra cambiar el lugar del culpable y hace “que la vergüenza cambie de bando”[24].

Como en toda performance, lo relevante no es sólo el acto en sí mismo, sino el impacto que causa tanto en los espectadores como en los ejecutantes. Al grito de “y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía”, muchas mujeres que formaron parte de este performance político global lograron procesar que ellas no fueron culpables de las violaciones que habían sufrido años atrás. Como señala Julia Antivilo “performear es la literalidad del verbo que significa devenir, que dice haciendo, piensa y hace desde una trascendencia de sus actos, que pueden tener algo terapéutico no sólo para quien realiza la acción, sino también para quien la presencia”[25]. En ese sentido, el performance de LASTESIS —al igual que el de las Madres de Plaza de Mayo— es a la vez

[23] LASTESIS, *Quemar el miedo: Un manifiesto*. (Planeta, 2021), 109.

[24] Como ha demostrado recientemente Gisèle Pelicot en Francia —replicando la estrategia utilizada por Gisèle Halimi en 1974— al solicitar que los juicios para acusar a sus violadores fueran a puerta abierta. Isabel Valdez “La Gisèle antes de Gisèle Pelicot de la que nació la frase ‘la vergüenza tiene que cambiar de bando’,” *El país*, 22 de septiembre de 2024. <https://elpais.com/sociedad/2024-09-23/la-gisele-antes-de-gisele-pelicot-de-la-que-nacio-la-frase-la-verguenza-tiene-que-cambiar-de-bando.html>

[25] Antivilo, *Entre lo sagrado y lo profano...*150.

político y terapéutico, pues altera la imagen social que se tiene sobre ellas y sobre sus denuncias, a la vez que resignifica un trauma vivido por aquellas que ejecutan el performance. Así, la performance transformó el modo en que las mujeres reviven y construyen un evento traumático de su pasado. De ahí que *Un violador en tu camino* haya demostrado cómo la performance puede permitir que sus participantes logren transitar y narrar su propia historia como sujetos activos. Los cuerpos reunidos, gritando y bailando en conjunto en la calle, alteran la realidad individual tanto de quien ejecuta como de quien atestigua el acto performativo.

México, junto con Chile y Argentina, es uno de los países con mayores manifestaciones feministas en Latinoamérica. Como respuesta a la situación de violencia que se vive en el país, en los últimos años miles de mujeres han salido a las calles a manifestarse y exigir justicia, a esas mismas calles en las que miles han sido acosadas, violadas y asesinadas. Sin embargo, al salir en conjunto a protestar por el reconocimiento de sus vidas, las mujeres se apropian del espacio público. Los cuerpos reunidos transforman lo mismo este espacio que el imaginario social. Como sostiene Butler: “los cuerpos reunidos dicen: no somos desechables, incluso si permanecen en silencio”[26]. Al reunirse y exigir justicia, las mujeres afirman que sus vidas importan, que sus cuerpos no pueden ser apropiados y desechados como objetos de consumo, que no son solo un eslabón de la administración necropolítica. De este modo, los cuerpos que aparecen en las manifestaciones visibilizan la agencia política de las mujeres. Un ejemplo performativo de estas manifestaciones es el caso de la *Antigrita*.

El 4 de septiembre de 2020, familiares y víctimas de violencia de género, junto con diversas colectivas feministas, tomaron las instalaciones de la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Ante la falta de respuesta y la impunidad del Estado, las mujeres decidieron convertir la CNDH en un refugio para las víctimas que el gobierno ignoraba. Casi dos semanas después, desde el balcón de la CNDH rebautizado en ese momento como “Casa de refugio Ni una menos”, las mujeres de la okupa dieron la *Antigrita*.

Podemos ver esta acción como un performance político y ritual que utilizó y subvirtió los símbolos nacionales para denunciar la falta de justicia y exigir una vida digna para las mujeres del país. Desde el balcón del edificio podía observarse

[26] Butler, *Notes Towards a Performative Theory of assembly*, 18. Traducción propia.

la bandera de México intervenida con una pinta en negro con las palabras “México feminicida”. El himno nacional explícitamente bélico también intervenido desde los afectos (...) En la antigrita no había figuras de los llamados héroes que nos dieron patria, había nombres de las mujeres que hacen falta, de mujeres asesinadas y de mujeres desaparecidas.[27]

En ese sentido, esta performance utilizó los símbolos nacionales contra la nación misma. Si el Grito significa el inicio de la Independencia y la lucha contra la opresión española, la *Antigrita* simbolizó la lucha en contra de las prácticas patriarcales llevadas a cabo por el Estado mexicano. En contraste con el Grito que cada 15 de septiembre da el presidente —anquilosado en viejas dinámicas de poder y revestido de la pompa del oficialismo—, este performance político expresó las verdaderas preocupaciones de una parte de la ciudadanía y cuestionó el significado social de ser independiente.

La *Antigrita* no solo devolvió al Grito su potencia política, sino que, en su readaptación, cuestionó las bases mismas de la identidad nacional y la forma en que entendemos el espacio público. Las cientos de mujeres que, de pie frente al edificio de la CNDH, entonaron junto con Vivir Quintana la “Canción sin miedo” estaban, al mismo tiempo, disputando la noción de lo público y el reparto de lo sensible: ¿Quién puede aparecer en los espacios públicos?, ¿quién tiene permitido hacer uso de los símbolos y rituales patrios?

La pregunta por la aparición en el espacio público es el centro de la experiencia política, y el performance como arte político y colectivo buscar dar una respuesta estética a esta cuestión. En palabras del filósofo Jacques Rancière: “La política y el arte, como los saberes, construyen ‘ficciones’, es decir, redistribuciones materiales de signos y de imágenes, de relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que se hace y lo que se puede hacer”[28]. La performance de la *Antigrita* fue simbólicamente potente porque, al utilizar sus voces y cuerpos para interpretar un ritual nacional, este grupo de mujeres cuestionó y reconstruyó ficciones y narrativas identitarias, lo que permite, a la larga, cuestionar y cambiar dinámicas sociales.

Conclusiones

La performance es una forma de arte que ha transformado la manera en que entendemos el cuerpo, sobre todo aquél que es socializado como mujer. El presente trabajo ha demostrado cómo distintas acciones performativas realizadas por colectivas de mujeres han cambiado la relación que tienen las mujeres con la política en Latinoamérica.

[27] Brenda Lozano “La ‘antigrita’ crece el fuego,” El país, 17 de septiembre, 2024, <https://elpais.com/mexico/opinion/2020-09-17/la-antigrita-crece-el-fuego.html>

[28] Rancière, *El reparto de lo sensible*, 62.

Ejemplo de ello son Las Madres de Plaza de Mayo que, al caminar todos los jueves preguntando por el paradero de sus hijos, transformaron el significado de madre y le devolvieron su aspecto político. Del mismo modo los colectivos de mujeres que toman las calles y edificios públicos para exigir la legalización del aborto, para denunciar que la culpa de una violación nunca es de la víctima o para exigir justicia para las víctimas de feminicidio nos recuerdan que los problemas de aquejan a las mujeres son un asunto público y no “un problema de mujeres”. Al aparecer en el espacio público, estas colectivas demuestran que las mujeres son sujetos públicos con agencia propia.

Finalmente, este ensayo sostiene que el performance político, desde aquel que tiene una idea artística clara hasta las marchas y manifestaciones públicas, posee un elemento estético profundo. Los cuerpos que aparecen en el espacio público alteran la forma en que percibimos la realidad y el modo en que entendemos y experimentamos el cuerpo. El mero hecho de ocupar el espacio público y utilizar la voz para denunciar la injusticia tiene un elemento ritual y estético importante. Cuando miles de cuerpos se reúnen por una causa común en el espacio público generan algo que puede sentirse. Unir las voces en un solo grito con desconocidos, con quienes se comparte el dolor y la indignación, es una manera de generar comunidad y de crear una realidad distinta, aunque sea solo por un momento.

Bibliografía y otras fuentes de consulta

- Antivilo Peña, Julia. *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: Arte feminista latinoamericano*. Ediciones desde abajo, 2015.
- Butler, Judith y Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political*. Polity, 2013.
- Butler, Judith, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard University Press, 2018.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. Paidós, 2010.
- Kaplan, Janet A. “Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramovic.” *Art Journal* 58, no. 2 (1999): 6–21. <https://doi.org/10.2307/777944>
- LASTESIS, *Quemar el miedo: Un manifiesto*. Planeta, 2021.
- Longoni, Ana. “Photographs and Silhouettes: Visual Politics in the Human Rights Movement of Argentina.” *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, no. 25 (2010): 5–17. <https://doi.org/10.1086/657458>
- Lozano, Brenda. “La ‘antigrita’ crece el fuego,” *El país*, 17 de septiembre, 2024. <https://elpais.com/mexico/opinion/2020-09-17/la-antigrita-crece-el-fuego.html>
- Mayer, Mónica. *Rosa Chillante: Mujeres y performance en México*. Conaculta; Pinto mi raya; avj ediciones, 2004.
- Mayer, Mónica, “De la vida y el arte como feminista,” *n.paradoxa* 8-9. (1998): 47-58. <https://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaissue8and9.pdf>
- McGarry, Aidan, Itir Erhart, Hande Eslen-Ziya, Olu Jenzen, y Umut Korkut, eds, *The Aesthetics of Global Protest: Visual Culture and Communication*. Amsterdam University Press, 2020. <https://doi.org/10.2307/j.ctvswx8bm>
- Navarro, Marysa “The personal is political: Las Madres de Plaza de Mayo.” En *Power and Popular protest: Latin American Social Movements*, editado por Eckstein, S. University of California Press, 1989.
- Rancière, Jacques, *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Prometeo libros, 2014.
- Renzi, Kristen. “Safety in Objects: Discourses of Violence and Value—The ‘Rokeby Venus’ and ‘Rhythm O,’” *SubStance* 42, no. 1 (2013). <http://www.jstor.org/stable/41818957>
- Ryan, Holly Eva. “Political Street Art in Social Mobilization: A Tale of Two Protests in Argentina” en *The Aesthetics of Global Protest: Visual Culture and Communication*, editado por Aidan McGarry, Itir Erhart, Hande Eslen-Ziya, Olu Jenzen, and Umut Korkut, 99–120. Amsterdam University Press, 2020. <https://doi.org/10.2307/j.ctvswx8bm.10>
- Taylor, Diana. “Making a Spectacle: The Mothers of the Plaza de Mayo”. En *Radical Street Performance*, editado por Cohen-Cruz J. Routledge, 1998.
- Taylor, Diana y Marcela Fuentes. *Estudios avanzados de performance*. FCE, 2011.
- Taylor, Diana. “‘You Are Here’: The DNA of Performance.” *TDR/The Drama Review* 46, no. 1 (2002). <https://doi.org/10.1162/105420402753555912>
- Valdez, Isabel. “La Gisèle antes de Gisèle Pelicot de la que nació la frase ‘la vergüenza tiene que cambiar de bando,’” *El país*, 22 de septiembre de 2024. <https://elpais.com/sociedad/2024-09-23/la-gisele-antes-de-gisele-pelicot-de-la-que-nacio-la-frase-la-vergüenza-tiene-que-cambiar-de-bando.html>

No Fun / Al final sí estábamos solos: Un análisis de la «precariedad de la existencia» desde el videoarte



No Fun / Al final sí estábamos solos:
An Analysis of the «Precariousness of Existence» from the
Perspective of Video Art

Álvaro Eduardo Fernández Melchor
alvarofernandez07942@gmail.com
Investigador independiente

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3091-9475>

ENSAYO ACADÉMICO

Recibido: 20|09|2024

Aprobado: 16|12|2024

Resumen

El cuerpo, que cuelga en posición de muerte, es simultáneamente una figura visible y un signo de algo que falta: la vida, el aliento, la agencia. Tanto en *No Fun* de Eva y Franco Mattes, como en *Al final sí estábamos solos* de Israel Martínez se logra encapsular este instante en el que la vida se desvanece y, con ella, el significado que damos a la presencia corpórea. El cuerpo suspendido, visible pero ausente en su esencia, se convierte en un emblema de la precariedad de la existencia, misma que se desintegra en el vacío de la representación. En este texto se explorará cómo ambos performances dan cuenta del fenómeno sociocultural del suicidio, tomando como piedra angular un análisis desde el capitalismo gore (Sayak Valencia) y un cuarteto de voces entre Deleuze, Guattari, Fisher y Byung-Chul Han para reconocer las estructuras que empujan al sujeto al borde de su existencia, revelando una vida constantemente amenazada por su propia desaparición.

Palabras clave: suicidio, cuerpo, territorio, alienación, capitalismo gore.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual
4.0 Internacional

Abstract

The body, hanging in a position of death, is simultaneously a visible figure and a sign of something missing: life, breath, agency. In *No Fun* by Eva and Franco Mattes, as well as in *Al final sí estábamos solos* by Israel Martínez, Eva and Franco Mattes manage to encapsulate this instant in which life vanishes and, with it, the meaning we give to corporeal presence. The suspended body, visible but absent in its essence, becomes an emblem of the precariousness of an existence, an existence that disintegrates in the emptiness of representation. This text will explore how these performances account for the sociocultural phenomenon of suicide, taking as a cornerstone an analysis from gore capitalism (Sayak Valencia) and a quartet of voices between Deleuze, Guattari, Fisher and Byung-Chul Han to recognize the structures that push the subject to the edge of its existence, revealing a life constantly threatened by its own disappearance.

Keywords: suicide, body, territory, alienation, gore capitalism.

Introducción: suicidio y virtualidad en *Chatroulette*

Hablar de suicidio sin hablar de condiciones socioeconómicas es, en última instancia, un esfuerzo impotente. Pese a reconocer la multifactorialidad que engloba a dicho fenómeno, en esta ocasión centro mi análisis en el impacto del capitalismo y la explotación económica que ejerce sobre los sujetos en todos los sentidos de su existencia, hasta precarizar su condición ontológica de ser. Es bien sabido que la relación entre el capital y la vida humana ha generado un entorno donde el cuerpo se convierte en un espacio de disputa: un cuerpo social que se desmorona, un cuerpo económico en constante déficit y un cuerpo personal alienado y desfigurado.

Deseo hacer énfasis en lo siguiente para que no quede duda alguna: hablar de este fenómeno sin vincularlo con factores como el dinero y la deuda —manifestaciones clave de un sistema que explota— se convierte en un esfuerzo fútil. El suicidio, aunque multifactorial, encuentra en el capitalismo contemporáneo un factor central que no puede ignorarse.

Vivir en el siglo XXI es vivir en un escenario de una experiencia aterradora en múltiples niveles. La violencia se manifiesta y se infiltra en la vida cotidiana de los sujetos, el entorno se vuelve hostil desde mecanismos de explotación económica cada vez más alimentados por la cultura. La perpetua deuda material y emocional que atormenta a los

individuos, finalmente, se traduce en un sistema capitalista que transforma a los sujetos en engranajes de una maquinaria que drena su vitalidad, reduciéndonos^[1] a seres fragmentados, privados de nuestra propia agencia. Vivir bajo estas circunstancias, atrapado en un ciclo interminable de consumo, trabajo y deuda, genera un estado de precariedad existencial que lleva al sujeto al límite de su resistencia.

Así pues, en el presente trabajo, realizo un análisis exhaustivo de las piezas de Eva y Franco Mattes e Israel Martínez, centrándome en cómo en estas obras se abordan temas cruciales del videoarte y la performance, específicamente en relación con el suicidio, los cuerpos ausentes, la desaparición y la «precariedad de la existencia». Estos temas se presentan también como marcos de incardinación geográfica, en particular, Aguascalientes e Italia, territorios desde los que se enuncian los artistas. Aguascalientes, un territorio conservador de derecha radical, e Italia, un territorio excolonial, ofrecen un contraste significativo en sus contextos sociopolíticos. Este análisis se nutre de la distinción de Primer y Tercer Mundo —el poder neocolonial y la fuerza del neoliberalismo— que permean tanto las dinámicas sociales de los países de origen como las de las obras mismas, reflejando los elementos de análisis que vinculan a ambas piezas de manera diferenciada.

Desde un enfoque interdisciplinario, al tratarse de un estudio de la performance y el arte relacionadas con el suicidio, se apela a una interpretación que trascienda la teoría. Estas problemáticas, profundamente humanas y emocionales, rara vez encuentran soluciones efectivas en los marcos académicos y teóricos, que suelen quedarse en la abstracción. Intentar encajarlas únicamente dentro de un esquema conceptual es comparable a exigirle a un suicida que sonría: una respuesta simplista y desconectada de la complejidad del problema.

Asimismo, examino cómo ambas obras no solo representan la pérdida y la fragilidad de la vida, sino que también ofrecen una crítica incisiva al contexto socioeconómico que influye en la experiencia humana en el siglo XXI, dado que el formato de salida de su performance tiene un enfoque específico diseñado para internet y redes sociodigitales.

Primero exploro el contexto del videoarte y la performance en la obra de los Mattes, situando *No Fun* dentro de su trayectoria artística y examinando las técnicas y estrategias que utilizan para involucrar al espectador y generar una respuesta emocional. Observo cómo la obra desafía las convenciones tradicionales del videoarte al incorporar elementos de interacción en tiempo real y la utilización de una

[1] Es imprescindible realizar aquí un ajuste narrativo de la tercera a la primera persona, ya que las circunstancias abordadas en este texto nos afectan de manera sistemática en forma colectiva.

plataforma digital como «Chatroulette»[2].

En segundo lugar, reflexiono la representación del suicidio en *No Fun*, centrándome en cómo la obra aborda y cuestiona la relación entre realidad y simulacro, o verdad y ficción. En *No Fun*, la simulación del suicidio actúa como un espectáculo visual a la par que como profunda reflexión sobre la naturaleza del suicidio. El uso del cuerpo en esta obra genera una tensión ética y moral, pues el espectador se enfrenta a la representación de una experiencia profundamente traumática y potencialmente real, mientras que, al mismo tiempo, es consciente de que está frente a una posible simulación.

Por último abordo el tema de los cuerpos ausentes y la desaparición en *No Fun*, considerando las implicaciones socioculturales del suicidio en el contexto de la globalidad contemporánea. A través de una reflexión crítica sobre la producción de ambas obras entendida como un proceso de subjetivación que responde, construye y dinamita los modos establecidos de ver la realidad. Estas obras, en su modo de irrumpir en el campo de lo visible, se implantan en la mirada de manera violenta y confrontativa, cuestionando la apacible inercia de las representaciones convencionales y desplegando imágenes que desbordan su propio marco, señalando los límites de la «est-ética» en su tensa relación con la moral y la violencia simbólica, mientras operan como fuerzas que desvelan lo real hasta el punto de deformarlo casi degeneradamente, empujando la percepción hasta sus últimas consecuencias.

Al final sí estábamos solos de Israel Martínez y la obra de los Mattes, abordan la representación del suicidio desde contextos geográficos y culturales distintos. Martínez trabaja desde la ciudad de Aguascalientes, México, una región cuya historia y dinámicas sociales ofrecen un prisma particular para reflexionar sobre el suicidio y su relación con la máquina despótica estatista. Por otro lado, los Mattes, actuando desde Italia, inscriben su obra en un panorama europeo marcado por una estética conceptual y crítica que amplía la discusión hacia un escenario globalizado. Esta comparación revela cómo ambos artistas, a partir de sus respectivos entornos, crean representaciones que dialogan con problemáticas universales, pero que también revelan especificidades culturales y sociales. Ambas obras reflejan y critican la fragilidad de la vida humana, donde la desesperación extrema tiene un rol protagónico, en medio de un entorno hostil mediado por el capitalismo tardío. A su vez, indago la estela de duelo que deja una muerte autoinfligida y

[2] «Chatroulette» es una plataforma en línea que permite a los usuarios conectarse al azar con otras personas a través de videochat. En esencia, te pone en contacto con un desconocido en tiempo real, permitiéndote conversar por video y chat de texto. La experiencia es completamente aleatoria: puedes encontrarte con cualquier persona en cualquier parte del mundo, y puedes terminar la conversación en cualquier momento para pasar a la siguiente. La idea es facilitar encuentros casuales y espontáneos, aunque la naturaleza aleatoria también puede llevar a experiencias inesperadas.

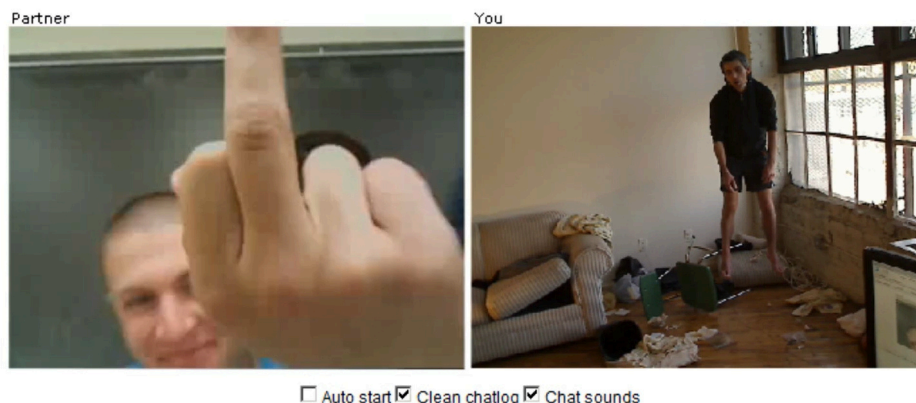
cómo esta representación dialoga con las experiencias colectivas e individuales de pérdida. La interacción entre la representación artística y las respuestas emocionales del espectador subraya la complejidad de estas experiencias y el impacto duradero que el suicidio deja tanto a nivel personal como social.

Desarrollo: El suicidio y la precariedad de la existencia en la época del capitalismo alienante

Eva y Franco Mattes, también conocidos bajo el seudónimo *0100101110101101.org*, son una pareja de artistas contemporáneos italianos que se destacan en el campo del arte digital y del net.art. Su trabajo, desde la década de los 90, se ha caracterizado por una exploración crítica de la cultura digital, enmarcada dentro de los lindes de la performance y la virtualidad. Su obra a menudo se sitúa en la intersección entre lo digital y lo físico, desdibujando las fronteras entre ambos mundos para crear experiencias artísticas que cuestionan la naturaleza de la realidad y la identidad en la era de la información. Los Mattes utilizan herramientas digitales y plataformas en línea para desafiar y subvertir las convenciones del arte tradicional, explorando temas como la privacidad, la autenticidad y el impacto de la tecnología en la percepción del yo y del otro.

En sus proyectos, los Mattes han abordado cuestiones como la manipulación de identidades en línea, la representación de la violencia y el cuestionamiento de las normas sociales y culturales a través de la tecnología. Hacen uso de diversas estrategias para criticar su propia cultura, tales como el uso de avatares o alter egos digitales y la infiltración en comunidades en línea para extracción de información con fines performáticos.

Uno de los aspectos distintivos de su práctica es su enfoque en la participación activa del espectador. Los Mattes buscan involucrar al público de manera directa. Precisamente, una de sus piezas más provocadoras y controvertidas es *No Fun* (2010). Esta obra de videoarte muestra a Franco Mattes aparentemente colgado del techo de su habitación mientras se transmite en vivo en Chatroulette, un sitio web de videochat aleatorio. La pieza captura las reacciones de los usuarios que, al encontrarse con la escena, expresan sorpresa, indiferencia, curiosidad, y en algunos casos, intentan interactuar con la imagen antes de pasar a la siguiente conexión. En ciertos momentos, algunos usuarios responden de manera despreciativa, posiblemente conscientes de que están ante una simulación, algunos responden mofándose o levantando el dedo medio como gesto de burla.

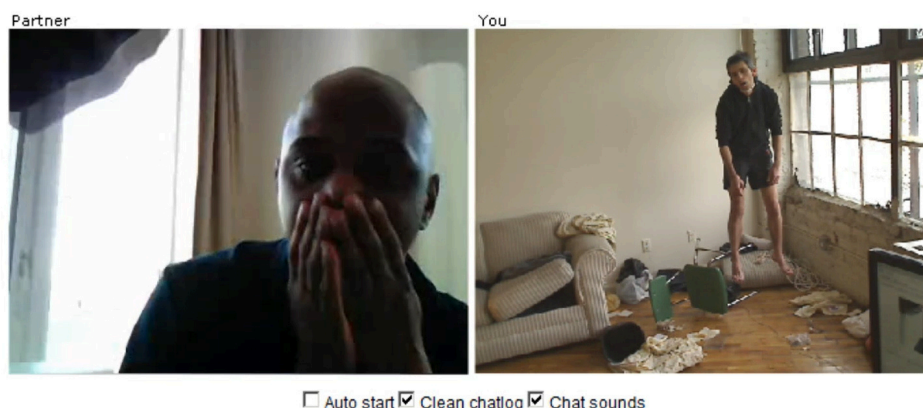


> Connected—you can now speak.

Imagen 1. *No Fun* (2010) de Eva y Franco Mattes

Fuente: <https://0100101110101101.org/no-fun/>

Desde un punto de vista ético, levantar el dedo medio (un gesto tradicionalmente asociado con la provocación y la ofensa), se convierte aquí en una expresión de desdén o indiferencia hacia el sufrimiento y la mortalidad representada, reflejando la desensibilización o una banalización de temas serios y dolorosos como el suicidio, en un contexto donde la muerte ya es tratada como un objeto de consumo o espectáculo. La simulación de un suicidio en línea, en un contexto donde las interacciones son breves y usualmente superficiales, o superfluas, plantea preguntas inquietantes sobre la naturaleza de la empatía y la desconexión emocional en la era digital. Sobre este mismo punto, es crucial considerar cómo la banalización de la muerte en plataformas digitales contribuye a la construcción de una realidad en la que el sufrimiento se convierte en una mercancía más, lista para el consumo de los usuarios de las plataformas digitales.



> Connected—you can now speak.

Imagen 2. *No Fun* (2010) de Eva y Franco Mattes

Fuente: <https://0100101110101101.org/no-fun/>

Al respecto, deseo que acudamos a la pluma de Sayak Valencia (2010) en *Capitalismo Gore* para ofrecer una perspectiva crítica desde el concepto de ‘capitalismo gore’, dislocándola de su uso clásico que se refiere a la violencia fronteriza en Tijuana, para más bien, hacer un análisis a partir de lo que le atañe a este texto, a saber, el suicidio en la cultura del capitalismo.

Tomamos el término gore de un género cinematográfico que hace referencia a la violencia extrema y tajante. Entonces, con capitalismo gore nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el Tercer Mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos (...) No buscamos la pureza, la corrección o incorrección en la aplicación de las lógicas del capitalismo y sus derivas. No buscamos aquí juicios de valor, sino evidenciar la falta de poder explicativo que existe dentro del discurso del neoliberalismo para dichos fenómenos. Los conceptos contemporáneos sobre dicho fenómeno resultan insuficientes para teorizar prácticas gore, que se dan ya en todos los confines del planeta, mostrando que dicha teorización es necesaria en un mundo donde no hay espacios fuera del alcance del capitalismo.[3]

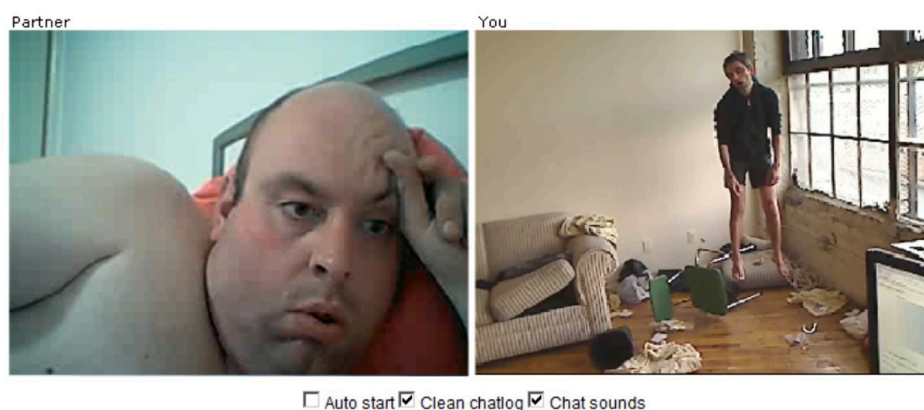
En el análisis de la pieza *No Fun* de Eva y Franco Mattes, el concepto de «capitalismo gore» nos permite interpretar cómo la simulación del suicidio en la obra actúa como un reflejo de este derramamiento de sangre metafórico en la era digital. A día de hoy, han sido múltiples los casos de individuos que deciden quitarse la vida haciendo transmisiones en vivo por plataformas como Facebook, TikTok o Instagram, dando espacio a escenarios virtuales donde la muerte y el dolor son expuestos en su forma más cruda y despersonalizada. La dimensión material de estas violencias se expande en el territorio sociodigital como suerte de proceso ‘visual-forense’ y como dispositivo del capitalismo gore en tanto que espectro de la era digital.

A su vez, vale la pena retomar el concepto del «sujeto endriago» propuesto en *Capitalismo Gore*, entendido como aquellas masculinidades hipertrofiadas insertas en la contemporaneidad global que emergen como figuras de sometimiento, elementos que se configuran en el escenario del capitalismo ultraviolento. En este sentido, los sujetos endriagos cobran cierta relevancia al hablar de suicidio, pues no son simples agentes de la violencia, ya que como bien se señala en la obra de Valencia (2010), forman parte de un espectro más complejo de sujetos que transitan entre lo normativo y lo abyecto, entre la aceptación y el rechazo.[4]

[3] Sayak Valencia, *Capitalismo gore* (Melusina, 2010), 15-16.

[4] *Ibid.*, 90.

Los sujetos endriagos, como agentes de la necropolítica, plantean un problema profundo en relación con el suicidio. Su existencia es una contradicción encarnada: mientras se insertan en una maquinaria de mercantilización, simultáneamente se vuelven instrumentos de su propia destrucción. Víctima y victimario, los endriagos ejecutan su negación corporal, a la par que perpetúan la lógica misma que los domina. Esa transgresión última de la voluntad, se convierte en la forma misma de la institucionalización de la desaparición como el cumplimiento final de una sentencia despótica que el sujeto ha internalizado como propia. La in-existencia de tal ser no es otra cosa que un proceso en el que el ser se reduce a la nada de la cual emerge. El suicidio no es entonces un acontecimiento insular, altamente monstruoso, sino el cumplimiento del destino de un endriago que en su radical expropiación, sólo puede experimentar la destrucción como su única forma de estar-presente, cuando menos, en la memoria. Este estar-presente no es más que la repetición infinita de un no-ser que se hace ser en su caída hacia la nada, la nada que lo precede y lo consume sangrientamente.



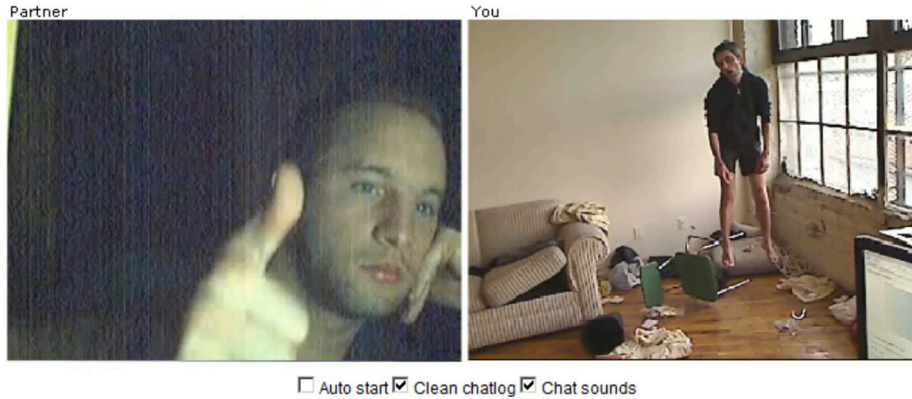
> Connected—you can now speak.

Imagen 3. *No Fun* (2010) de Eva y Franco Mattes

Fuente: <https://0100101110101101.org/no-fun/>

La crudeza en el ejercicio de la violencia obedece a una lógica y unas derivas concebidas desde estructuras o procesos planeados en el núcleo mismo del neoliberalismo, la globalización y la política. Hablamos de prácticas que resultan transgresoras, únicamente, porque su contundencia demuestra la vulnerabilidad del cuerpo humano, su mutilación y su desacralización y, con ello, constituyen una crítica feroz a la sociedad del hiperconsumo, al mismo que tiempo que participan de ésta y del engranaje capitalista (...).[5]

[5] *Ibid.*, 17.



> Connected—you can now speak.

Imagen 4. *No Fun* (2010) de Eva y Franco Mattes

Fuente: <https://0100101110101101.org/no-fun/>

Ahora bien, habiendo planteado anteriormente el marco conceptual de los sujetos endriagos desde Valencia, vale la pena ahondar en el fenómeno del suicidio desde la crítica a las estructuras de dominación y poder económicas necropolíticas. Para ello es crucial seguir esbozando una hermenéutica de la pieza en cuestión. Podemos empezar diciendo que el suicidio ha sido un tema recurrente en el arte a lo largo de la historia, abordado desde diversas perspectivas y con diferentes propósitos. En el arte contemporáneo, las representaciones del suicidio apostarían por buscar entender la desesperación individual del suicida, así como las condiciones socioculturales que llevan a este acto extremo, en medio de un sistema que constantemente presiona hacia límites insostenibles de productividad, éxito y bienestar aparente.

No obstante, el estudio del suicidio en el arte requiere una aproximación interdisciplinaria que abarque aspectos psicológicos, sociológicos y filosóficos. Desde la perspectiva psicológica, el trabajo de Thomas Joiner en *Why People Die by Suicide* (2005) proporciona un marco para entender los factores que contribuyen al suicidio, destacando la combinación de la sensación de ser una carga para los demás y el aislamiento social como factores críticos. En el ámbito sociológico, Émile Durkheim en *El Suicidio* (1897) analiza cómo las tasas de suicidio varían según factores sociales y comunitarios, estableciendo una relación entre la integración social y la incidencia del suicidio.

De forma similar, existe una aproximación particular que quisiera hacer a partir de un breve análisis desde la perspectiva del libro *Realismo capitalista* de Mark Fisher, en donde se hace alusión a las maneras invasivas en que el capitalismo contemporáneo domina ya no sólo las esferas económicas, puesto que ahora se impregna en las imaginativas culturales, dando pie a una sensación de desesperanza que abarca a casi todas las facetas de la vida. Precisamente aquí deseo centrarme en un

análisis a partir de ciertos postulados de Fisher para concatenarlos con la problemática en cuestión, a saber: el suicidio.

Aunque en estricto sentido, Fisher no se manifiesta explícitamente sobre el suicidio como tema central en *Realismo capitalista*[6], su análisis en torno al malestar psicosocial generado por el capitalismo contemporáneo puede ofrecernos un conjunto de reflexiones para comprender cómo el sistema económico actual contribuye a la desesperanza para llegar a dicho acto extremo.

Lo que debemos tener en mente es tanto que el capitalismo es una estructura impersonal hiperabstracta como que no sería nada sin nuestra cooperación. Por eso la descripción más gótica del capitalismo es también la más certera. El capital es un parásito abstracto, un gigantesco vampiro, un hacedor de zombies; pero la carne fresca que convierte en trabajo muerto es la nuestra y los zombies que genera somos nosotros mismos [7]

La condición parasitaria descrita por Fisher nos remite a la idea de que el capitalismo no sólo opera a nivel económico, sino también en las esferas más íntimas de la vida humana: nuestras emociones, pensamientos y decisiones vitales. Al considerar el suicidio como un acto extremo de escape de este sistema, es posible trazar un paralelismo entre el vampirismo simbólico del capital y la progresiva pérdida de autonomía y esperanza en el individuo, lo que puede culminar en el deseo de arremeter contra la propia existencia, en una suerte de pulsión de muerte freudiana llevada a sus últimas consecuencias. En relación con lo ulteriormente sugerido, Fisher, en esta misma obra sostiene que

al privatizar los problemas de la salud mental y tratarlos solo como si los causaran los desbarajustes químicos en la neurología del individuo o los conflictos de su contexto familiar, queda fuera de discusión cualquier esbozo sistémico de fundamentación social [8]

Este desplazamiento de sentido, donde ahora el suicidio es comprendido más allá de las condiciones químico-biológicas nos permite abandonar la idea cientificista para buscar otras tentativas respuestas, dando entrada a un cuestionamiento crítico sobre el sistema capitalista, cuyos confines generan y agravan el malestar psicosocial de un determinado contexto. De este modo, al preguntarnos por las opresiones y explotaciones tanto económicas, como psicológicas de nuestro sistema-mundo, podemos concebir la realidad del sufrimiento.

[6] De hecho, *Realismo capitalista* puede entenderse como el colofón previo al suicidio de Fisher en el año 2017. Posteriormente, en 2020, Matt Colquhoun, uno de sus estudiantes, "logra hilvanar un texto elegíaco, híbrido, a medio camino entre la memoria coral y la investigación teórica" (Egreso, Caja Negra, 2021).

[7] Mark Fisher. *Realismo capitalista*, (Caja Negra, 2016), 39.

[8] *Ibid.*, 50.

Bajo esta misma lógica, aparecen posibilidades detonantes del sufrimiento en la alienante cultura contemporánea regida por la productividad y el dinero: expectativas inalcanzables, competitividad exacerbada, y una constante presión por mantenerse a la altura de regímenes económicos que exigen un rendimiento perpetuo. Estas dinámicas impuestas por el realismo capitalista generan una suerte de precariedad emocional, donde la valía del individuo se mide en función de su capacidad para cumplir con metas cada vez más inalcanzables, distópicas, en buena medida. En este contexto, la identidad y el bienestar personal quedan subsumidos por un ciclo de agotamiento, donde el fracaso no se contempla como una posibilidad natural del ser humano, sino como un estigma social. Fisher apunta

La vida y el trabajo, entonces, se vuelven inseparables. El capital persigue al sujeto hasta cuando está durmiendo. El tiempo deja de ser lineal y se vuelve caótico, se rompe en divisiones puntiformes. El sistema nervioso se reorganiza junto a la producción y la distribución. Para funcionar y ser un componente eficiente de la producción en tiempo real, es necesario desarrollar la capacidad de responder frente a eventos imprevistos; es necesario aprender a vivir en condiciones de total inestabilidad o (feo neologismo) "precariedad". El periodo de trabajo no alterna con el de ocio, sino con el de desempleo. Lo normal es pasar por una serie anárquica de empleos de corto plazo que hacen imposible planificar el futuro. [9]

A partir de esta cita, podemos entablar un diálogo con la cuestión del suicidio en tanto que manifestación extrema de la precariedad económica que subyuga a los individuos. La falta de estructura y estabilidad en la vida laboral y personal puede llevar a un sentimiento profundo de desarraigo y desesperación. Cuando el tiempo y la existencia del individuo están en el borde, la capacidad de encontrar un propósito o un sentido se deteriora, y el suicidio se presenta como una forma de escapar de una realidad insostenible.

Así pues, cabe preguntarse si el mero hecho de encontrarse inmerso en el sistema-mundo capitalista no constituye en sí mismo un riesgo latente para la estabilidad psicológica y emocional del individuo. El desplome de la estabilidad financiera, la volatilidad del mercado bursátil, la incapacidad de acceder a seguridad social y otras presiones que se encuentran en juego son el barómetro de un panorama desolador que amenaza con extinguir el sentido de seguridad y propósito en la vida. Si la vida está marcada por la inestabilidad y la desesperanza que el capitalismo impone, entonces el riesgo de caer en un estado de desesperación que pueda culminar en el suicidio se torna alarmantemente real.

[9] *Ibid.*, 65.

Por un lado, frente a la aparición de la dimensión ética, y por el otro, la creciente presión estructural impuesta por el sistema capitalista, nos encontramos ante una dicotomía crucial. “¿Ser o no ser?”, pregunta el Hamlet shakesperiano en una suerte de ontología sobre la propia existencia. Este dilema resuena en nuestra era como una cuestión que implica al ethos y al pathos colectivo, reflejando una tensión entre el peso implacable de las expectativas sistémicas y la necesidad de una conexión profunda con el Yo.

El “ser” en este contexto no es solo una interrogante filosófica, sino una elección forzada por un sistema que demanda productividad y éxito constante, relegando a segundo plano el bienestar emocional y psicológico. La pregunta, entonces, no se reduce a una decisión sobre la vida o la muerte, sino a cómo sobrevivir dentro de un esquema que instrumentaliza al sujeto, vaciándose de su agencia y convirtiéndolo en una pieza más del engranaje capitalista, o mejor aún, en un reducto de la maquinaria económica que perpetúa su propia alienación.

Evidentemente inspirado por la denuncia de Sartre, Bataille escribiría más tarde que el “ser” está constituido por un “principio de insuficiencia”, refiriéndose a la característica fundamental no solo de la experiencia interior, sino de toda la comunicación humana y el conflicto por el cual “la suficiencia de cada ser es refutada sin tregua por cada uno de los otros”. Esto quiere decir que ser es estar enredado en el cuestionamiento del propio ser y del ser del otro, y es aquí, en su alteridad plegada, donde la comunidad se encuentra y fracasa a la vez (...) Blanchot argumentó lo contrario. Respondiendo a su propia pregunta, escribe que lo que cuestiona a un individuo de manera más radical es su experiencia de muerte, y un tipo particular de muerte; no es “mi relación conmigo mismo como ser finito o como conciencia de ser en peligro de muerte o para la muerte”, sino más bien “mi presencia en el prójimo en tanto que este se ausenta muriendo”. Esto quiere decir que, para Blanchot, generalmente es solo a través de la ruptura de una comunidad que somos capaces de intimar la existencia de una comunidad. Es solo a través de nuestra presencia para alguien que está ausente que realmente podemos entender las implicaciones de nuestras relaciones comunales. Como prosigue Blanchot, “mantenerme presente en la proximidad del prójimo que se aleja definitivamente muriendo, hacerme cargo de la muerte del prójimo como única muerte que me concierne, he ahí lo que me pone fuera de mí y lo que es la única separación que pueda abrirme, en su imposibilidad, a lo Abierto de una comunidad” [10]

He mencionado a la maquinaria económica en tanto que concepto para comprendernos como un gran engranaje o fábrica de desilusiones sociales, culturales y monetarias, sin embargo, vino a mi mente la noción de las «máquinas deseantes» y las «máquinas despóticas», esbozadas con gran elocuencia filosófica por Deleuze y Guattari en *El Anti Edipo* (1986).

[10] Matt Colquhoun, M. *Egreso*, (Caja Negra., 2021), 21-22.

Más adelante, profundizaré más sobre estos conceptos al conectarlos con una lectura dual entre la pieza de los Mattes y una pieza trabajada por Israel Martínez, un artista de la ciudad de Aguascalientes, que por cierto, encabeza los índices de suicidio per cápita en el territorio mexicano.

Por lo pronto, quiero poner sobre la mesa la idea de la producción en tanto que condición primera del sistema capitalista. Sobre este punto, Deleuze y Guattari comentan

Siempre hay, además de una máquina productora de un flujo, otra conectada a ella y que realiza un corte, una extracción de flujo (el seno—la boca) (...) El producir siempre está injertado en el producto; por ello, la producción deseante es producción de producción, como toda máquina, máquina de máquina (...) El producir, un producto, una identidad producto-producir... Precisamente es esta identidad la que forma un tercer término en la serie lineal: un enorme objeto no diferenciado. Todo se detiene un momento, todo se paraliza (luego todo volverá a empezar). En cierta manera, sería mejor que nada marcharse, que nada funcionase. No haber nacido, salir de la rueda de los nacimientos; ni boca para mamar, ni ano para cagar. ¿Estarán las máquinas suficientemente estropeadas, sus piezas suficientemente sueltas como para entregarse y entregarnos a la nada? [11]

Si toda máquina productora de flujos es cortada, o más aún, coartada, debido a una extracción de sus mismos flujos, vale la pena considerar la siguiente idea: el sujeto social como «máquina deseante» se ve interrumpido, dislocado o fragmentado por el sistema político, económico y cultural, entendido por los filósofos del esquizoanálisis como «máquinas despóticas». La misión de estas máquinas despóticas es precisamente la de limitar, desactivar y sofocar la potencia afectiva y agenciativa de los sujetos sociales, para en todo caso, trastornarla en potencia deseante de consumos enajenantes.

Siguiendo este orden de ideas, las máquinas despóticas terminan por despojar a los sujetos sociales en su totalidad, alcanzando un grado máximo de control y captura, convirtiéndonos en simple carne de cañada para la gran maquinaria económica del capital. Este proceso de coacción y extracción de flujos tiene su gran colofón con el vaciamiento existencial de los individuos, incapacitándolos para finalmente traducir su malestar en una enfermedad crónica-degenerativa que afecta directamente a mente y cuerpo.

La dislocación del sujeto deseante no es meramente una cuestión de frustración laboral; es una crisis existencial alimentada por un sistema que reduce al individuo a una mera unidad de producción. Al examinar el suicidio en este contexto, podemos suponer que no es simplemente un

[11] Gilles Deleuze y Félix Guattari. *El Anti Edipo*, (Paidós, 1986), 15-16.

un acto de desesperación personal, sino una respuesta a una estructura que sistemáticamente niega al individuo la posibilidad de una existencia significativa. La máquina despótica del capitalismo actúa como un agente que desintegra las aspiraciones personales y las reemplaza con demandas alienantes.

Sobre este punto, podemos traer a colación al filósofo Byung-Chul Han, quien aborda esta cuestión en *La sociedad del cansancio* (2017), donde describe cómo la presión de un rendimiento constante lleva al sujeto contemporáneo a un estado de agotamiento existencial, derivado de la autoexplotación y la hiperproductividad. Aquí, la precariedad no se limita a las condiciones materiales, sino que se extiende a las esferas más íntimas del ser, hasta el punto en que el individuo no ve salida más allá de la autodestrucción.

Lo que provoca la depresión por agotamiento no es el imperativo de pertenecer solo a sí mismo, sino la *presión por el rendimiento*. Visto así, el síndrome de desgaste ocupacional no pone de manifiesto un sí mismo agotado, sino más bien un alma agotada, quemada. Según Ehrenberg, la depresión se despliega allí donde el mandato y la prohibición de la sociedad disciplinaria ceden ante la responsabilidad propia y las iniciativas (...) Al principio, la depresión consiste en un «cansancio del crear y del poder hacer». El lamento del individuo depresivo, «Nada es posible», solamente puede manifestarse dentro de una sociedad que cree que «Nada es imposible». No-poder-poder-más conduce a un destructivo reproche de sí mismo y a la autoagresión. El sujeto de rendimiento se encuentra en guerra consigo mismo y el depresivo es el inválido de esta guerra interiorizada. La depresión es la enfermedad de una sociedad que sufre bajo el exceso de positividad. Refleja aquella humanidad que dirige la guerra contra sí misma [12]

En este cuadrangular crítico entre Deleuze/Guattari, Byung-Chul Han y Fisher, hemos constatado que el capitalismo, al imponer sus lógicas de productividad y competencia implacable, deshumaniza a las personas, agotando su capacidad de resistir y de imaginar alternativas a la opresión cotidiana. Si bajo esta lógica sostenemos que el capitalismo contemporáneo genera una serie de problemas psicológicos, entre ellos la depresión y el suicidio, debido a su naturaleza implacable y deshumanizante, es esencial que reconozcamos cómo estas dinámicas influyen en la construcción de la identidad y en la experiencia del sufrimiento individual y colectivo.

Ahora bien, teniendo esta cuestión delimitada, quisiera volver al análisis artístico y estético de la pieza, situándola en lectura contrastada con la pieza de performance *Al final si estábamos solos* (2021) de Israel Martínez, realizada durante el 4to Encuentro Internacional de Performance 'No Lo Haga Usted Mismo'. Para tener un marco de

[12] Byung-Chul Han. *La sociedad del cansancio*. (Herder Editorial, 2017), cap.3, párr.4.

referencia aún más situado, deseo acudir a las propias afirmaciones de Martínez, quien comenta

Mi cuerpo ha sido escaneado a través de herramientas de código abierto para después poder ser utilizado dentro de un Unreal Engine (motor de videojuegos) y generar una pieza de software de realidad virtual que reproduce el espacio donde se lleva a cabo el performance y donde se colean 171 cuerpos colgados por el cuello (el método de suicidio más común en Aguascalientes) para posteriormente ser descolgados uno a uno y depositados en el piso reproduciendo la iteración de los cuerpos que se empalman y colapsan generando un glitch constante en la visualización del software (...) es un ejercicio que da seguimiento a la información recuperada sobre el suicidio y el discurso mediático que moraliza, capitaliza, reduce e invisibiliza a las y los sujetos que deciden quitarse la vida (...) Desde el año 2011 el suicidio se ha colocado en el discurso institucional como uno de los principales problemas de salud pública en el estado. Con el paso de los años las instituciones han intentado generar investigaciones que sin embargo no encuentran concordancia o solución al problema pues le afrontan desde discursos que tratan de ignorar lo político y lo económico como elementos importantes dentro del problema (...) La realidad es que las instituciones se encuentran rebasadas por el problema y no logran conformar resultados coherentes sobre la situación mientras que sus discursos moralizan y tachan bajo la premisa de lo que es bueno y es malo a aquellos que comenten actos de suicidio [13]

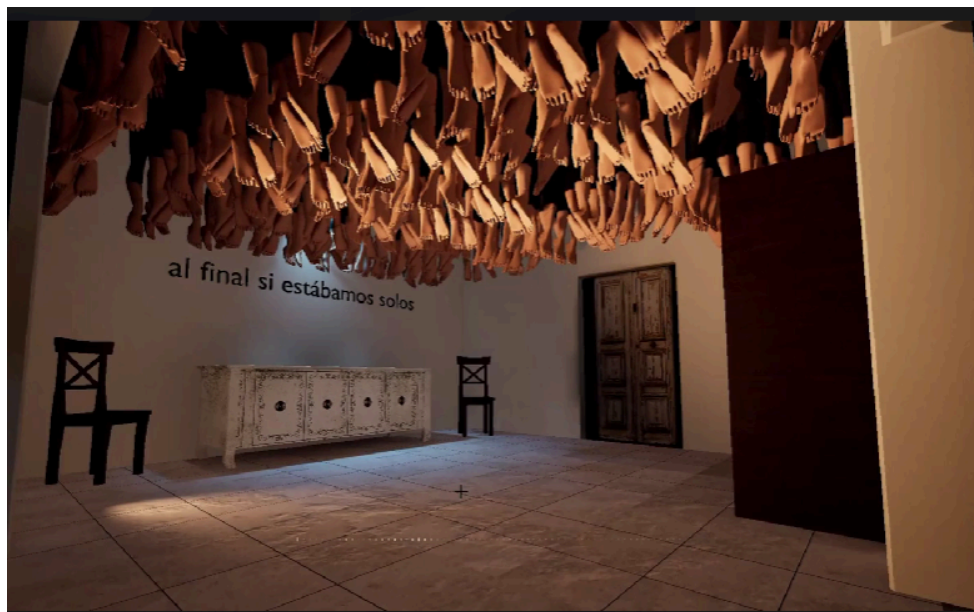


Imagen 5. *Al final sí estábamos solos* (2021) de Israel Martínez

Fuente: <https://isra.mx/al-final-si-estabamos-solos/#gal-13>

Con la pieza de Martínez, podemos destacar una crítica vehemente al Estado, en la medida en que se pone de relieve la incapacidad de los discursos neoliberales para explicar o abordar el profundo dolor

[13] Israel Martínez. "Al final sí estábamos solos." Isra MX. Accedido el 20 de septiembre de 2024. <https://isra.mx/al-final-si-estabamos-solos/>

humano y la pérdida real que estos fenómenos encierran. Desde la lectura antiedípica de Deleuze y Guattari (1986), el Estado se presenta como una máquina despótica que opta por estrategias superficiales para lidiar con un problema complejo. Esta máquina despótica del Estado además perpetúa una narrativa que, como veremos a continuación, sobre codifica y descodifica la experiencia de los sujetos, extrayendo flujos para imponerse sobre el campo social del suicidio. Las máquinas deseantes, que Deleuze y Guattari conceptualizan como instancias de producción de deseo y flujo social, se ven oprimidas y sobrecodificadas por el Estado, que además impone una estructura moralizante, transformando la experiencia subjetiva en una suerte de mercancía administrada por discursos y políticas neoliberales.

(...) la máquina capitalista, en tanto que se establece sobre las ruinas más o menos lejanas de un Estado despótico, se encuentra en una situación por completo nueva: la descodificación y la desterritorialización de los flujos. El capitalismo no se enfrenta a esa situación desde afuera, puesto que de ella vive y encuentra en ella a la vez su condición y su materia, y la impone con toda su violencia. Su producción y su represión soberanas no pueden ejercerse más que a este precio. El capitalismo nace, en efecto, del encuentro entre dos clases de flujos, flujos descodificados de producción bajo la forma del capital-dinero (.). Además, al contrario que las máquinas sociales precedentes, la máquina capitalista es incapaz de proporcionar un código que cubra el conjunto del campo social. La propia idea de código la sustituye en el dinero por una axiomática de las cantidades abstractas que siempre llega más lejos en el movimiento de desterritorialización del *socius*. El capitalismo tiende hacia un umbral de descodificación, que deshace el *socius* en provecho de un cuerpo sin órganos y que, sobre este cuerpo, libera los flujos del deseo en un campo desterritorializado. ¿Podemos decir, en este sentido, que la esquizofrenia es el producto de la máquina capitalista, como la manía depresiva y la paranoia son el producto de la máquina despótica, como la histeria el producto de la máquina territorial? [14]

Ahora bien, dinero y deuda se incardinan en el cuerpo social y personal, operando en tres sentidos: sobrecodificación, territorialización y desterritorialización del capitalismo sobre los cuerpos. La abstracción axiomática del dinero se convierte en deuda de maneras concretas y matemáticas sobre las subjetividades de los individuos, traducida en cheques, salarios, burós de crédito o cuentas de banco. La deuda no es simplemente un contrato económico, sino una forma de sometimiento y control que descodifica la existencia personal. La deuda convierte a los cuerpos en territorios cartográficos de enunciación, donde el sufrimiento y la desesperación se manifiestan como efectos colaterales del sistema económico, nuevamente, el suicidio: la etapa final en la que los sujetos se liberan del yugo insostenible, la última consecuencia. Marcar cuerpos con huellas de explotación es convertir al cuerpo en territorio de dominio y conquista. Byung-Chul Han en *Capitalismo y pulsión de muerte* (2022) afirma:

[14] Deleuze y Guattari. *El Anti Edipo*, 39-40.

La etimología del dinero remite al contexto de sacrificio y de culto. El dinero es originalmente el medio de intercambio para conseguir animales para el sacrificio. Quien tiene mucho dinero obtiene un poder divino para matar: «En su origen, en el sacrificio cultural, el dinero es una especie de sangre sacrificial congelada. Lanzar dinero alrededor, hacer fluir el dinero y verlo fluir, genera un efecto similar al vertimiento de sangre en el combate o en el ara sacrificial». El dinero acumulado otorga a su propietario el estatus de un depredador. Lo inmuniza contra la muerte. En el nivel de la psicología profunda perdura la fe arcaica en que la acumulación de capacidad de matar, el aumento de riqueza en forma de capital, protege de morir. [15]



Imagen 6. *Al final sí estábamos solos* (2021) de Israel Martínez

Fuente: <https://isra.mx/al-final-si-estabamos-solos/#gal-12>

[15] Byung-Chul Han. *Capitalismo y pulsión de muerte*. (Cronicon, 2022), cap. 1, párr. 7.

Bajo este entramado discursivo que es consecuencia del estudio situado sobre el suicidio en Aguascalientes, vale la pena concatenar las nociones de corporalidad y territorio. La noción de territorialización y desterritorialización es clave para entender cómo estas dinámicas se despliegan en el contexto del suicidio en Aguascalientes. La territorialización se refiere a la creación de espacios y estructuras sociales que organizan y regulan los flujos de deseo y producción. En el caso de Aguascalientes, la territorialización puede verse en las instituciones y estructuras sociales que intentan lidiar con el suicidio, pero que a menudo se quedan cortas en su capacidad para abordar las causas profundas del problema.

La pieza de Martínez ilustra cómo el capitalismo moderno, al imponer su lógica de descodificación y desterritorialización, crea un entorno donde los cuerpos sociales y personales son constantemente reconfigurados y explotados. Los cuerpos, en lugar de ser espacios de identidad y agencia, se transforman en campos de batalla donde se libra una lucha constante contra la desintegración y la desesperanza.

Conclusión: Cuerpos ausentes y desaparición

En la intersección entre cuerpo y territorio, vida y muerte, alienación y capitalismo, hemos constatado que el suicidio emerge como una manifestación extrema de la precariedad humana bajo la presión implacable del sistema que nos domina, socavando cualquier posibilidad de escape y llevando a una crisis ontológica para encontrar el sentido del ser en la cultura contemporánea. El suicidio revela una forma de desesperación que además expone una fragilidad fundamental de ser en un contexto donde las certezas han desaparecido y la vida se convierte en un campo de batalla de fuerzas opuestas.

En este sentido, el suicidio no puede ser abordado solo desde una perspectiva estética o conceptual; exige una consideración ética profunda sobre cómo representamos y respondemos a la muerte autoinfligida. Cada acto de suicidio plantea preguntas sobre la humanidad y nuestra capacidad de empatía, así como sobre la moralidad de nuestras interpretaciones y respuestas, más allá de un discurso simplista y poco reflexivo, tomando en cuenta las implicaciones mayúsculas que tiene el suicidio tanto en la integridad personal, como en el tejido social.

Así pues, estudiar este par de performances donde se desdibuja la realidad y la representación, implica atravesar la superficie de la imagen y sumergirse en las corrientes subterráneas de significado que fluyen

entre lo visible y lo que se oculta detrás de la pantalla, entre el ser y el no ser, entre la máscara de las apariencias y la realidad de las emociones. Aquí es donde el análisis cobra relevancia: no basta con interpretar el símbolo del cuerpo suspendido; es necesario interrogar cómo nuestra interpretación se ve afectada por las estructuras éticas que conforman nuestra mirada. En ese sentido vale la pena puntualizar en los duelos, las interrogantes, el shock de quienes sobreviven a una experiencia de estas dimensiones. Es esencial reconocer que la observación de estas piezas implica una responsabilidad ética hacia el sufrimiento que representan. La obra de arte no es un simple objeto de contemplación, es más bien un acontecimiento ético que nos fuerza a resistir a esta lamentable tendencia, donde finalmente culmina la lucha interna, versus un sistema que parece inmutable.

Los cuerpos colgantes de Mattes y Martínez simbolizan al ser humano reducido a un objeto, consumido por la implacable lógica del capitalismo. En esta arena, la autodestrucción eclosiona como una cruda revelación de cómo el valor del individuo se diluye en la maquinaria de producción y consumo. Las piezas nos confrontan con la desesperanza inherente a la deshumanización y la anulación de la agencia, donde la fragilidad del ser humano es amenazada por la inmovilización y la desaparición del sujeto. Desde una mirada crítica en función de los estudios est-éticos de la imagen, deseo cerrar este texto con una reflexión sobre la manera en que los Mattes y Martínez producen su obra.

Estas obras nos obligan a cuestionar el respeto hacia las víctimas representadas. ¿Existe tal cosa como un código ético para el uso de las imágenes, especialmente en contextos tan sombríos como el suicidio? Aunque no denunciemos a las obras, sí podemos ponerlas en tela de juicio al preguntarnos si no es que se convierten en objetos despojados de su contexto humano, una mercadería cuya ultra-banalidad es absorbida por el ojo voyeurista del espectador, y la enunciación discursiva de los artistas. Por ejemplo: El amarillismo, o la aproximación del criminólogo o del forense, se hace patente cuando el *flash* de la cámara pulveriza toda subjetividad, efectivamente capturando y despojando a la víctima de su humanidad, al tiempo que expone su agonía ante una mirada que busca consumir cuerpos estrangulados por vía de la cuerda, en tanto que imagen fascinante para algunas miradas ultraviolentas y endriagas.

Este proceso, suponiendo, sin conceder, abre una distancia entre el lente y la discursividad, que funge como ente legitimador basado en la instrumentalización del dolor ajeno, haciendo que las imágenes, en su aparente objetividad, nos confronten con la indiferencia que subyace en su fondo signico. A la par, las imágenes devuelven una intriga visceral que impacta en los sobrevivientes del duelo suicida, tocando una fibra

sumamente endeble. Estas representaciones, al mismo tiempo que desestabilizan desde su producción, pueden ejercer una seducción endriaga, una suerte de invitación o apología, quizás inconsciente, de la fatalidad misma. La mirada que soporta dichos espectros es, en cierto modo, cómplice de la violencia simbólica de la captura, generando una relación ambigua que mezcla morbo, compasión y repulsión. Algo similar ocurre con las fotografías de Enrique Metinides, quien, a través de su lente, se convierte en testigo y ejecutor de una mirada implacable hacia el sufrimiento humano. En sus imágenes, la distancia entre el fotógrafo y el sujeto se desdibuja, no solo por el acto técnico de la fotografía, sino por el peso ético que implica observar lo irreparable. La mirada que fotografía la tragedia se convierte en una instancia legitimadora de la muerte y el dolor, reconfigurando nuestra percepción de la humanidad en su forma más cruda.

Con esto no intento culpabilizar a los artistas, ya que, al abordar y asociarse con estos temas, ellos mismos pueden ser vulnerados por la fuerza de los signos y las imágenes, así como por sus evocaciones y sus encarnaciones desde el performance. La producción de imágenes que exploran la autodestrucción no solo pone en juego la ética de su representación, sino que también puede implicar una fragilización de la subjetividad del creador. Los artistas se exponen a los riesgos inherentes de una inmersión tan profunda, corriendo el peligro de ser arrastrados por las mismas fuerzas que critican. Su producción, en buena medida, es un campo de fuerzas ambivalente.

Al examinar las obras desde los territorios que representan —Italia en el caso de Mattes y Aguascalientes en el de Martínez— nos encontramos con dos geografías distintas, pero igualmente marcadas por procesos de precarización, aunque sus manifestaciones no son idénticas. En Italia, la red de consumo y deshumanización se despliega en el seno de una sociedad avanzada, caracterizada por una alienación global que atraviesa las fronteras occidentales del primer mundismo. La precariedad se disfraza de abundancia, un simulacro de bienestar que oculta la fragilidad existencial detrás de un velo superfluo y corruptible.

Por otro lado, en Aguascalientes, el contexto de Martínez nos enfrenta a una forma diferente de precarización, una que responde a las dinámicas locales y sociales de México, donde la violencia, la pobreza y la marginación exacerbaban la sensación de abandono del individuo, en una sociedad que, sumida en las grietas de la globalización, también es testigo de la deshumanización, pero a través de la opresión estructural interna promovida por las máquinas despóticas de sujeción al estatismo en tanto forma de gobierno, por demás conservador. La figura colgante aquí no solo está atrapada en una lógica de consumo, sino también en

una historia de despojo, donde las relaciones de poder entre clases sociales son tan intensas como las que se dan entre el individuo y la sociedad en la que habita.

Sin embargo, la precarización en ambos casos, aunque nacida de contextos distintos, encuentra su punto de convergencia en la crisis óptica que ambas obras evocan. Mientras que el cuerpo suspendido de Mattes se disuelve en la virtualidad, el de Martínez pende de un hilo literal y simbólico, atrapado entre la vida y la muerte en un espacio social de extrema vulnerabilidad. En ambos casos, la desaparición del sujeto no solo es física, sino ontológica: se trata de una descomposición de la existencia misma. Esta desmaterialización del ser resuena en la globalización, donde la lógica capitalista ha logrado expandir su influencia casi regia través de los territorios físicos, las identidades, los cuerpos y las almas de aquellos que se ven atrapados en su engranaje. Se trata de una crisis de la humanidad frente a las estructuras que intentan reducirla a simples piezas en una maquinaria interminable.

Al comparar estas obras, resulta evidente que ambas apuntalan hacia las dimensiones individuales del suicidio con un alto énfasis en sus ecos colectivos. En el caso de Martínez, el cuerpo suspendido se conecta íntimamente con una narrativa local que refleja las fracturas de una sociedad que lucha contra su propia invisibilización. Por su parte, Mattes amplía la perspectiva hacia una crítica global, en la que el cuerpo humano es absorbido por una red de imágenes virtuales que disuelven su materialidad, reduciéndolo a una presencia espectral. ¿Qué significa el acto de suspender un cuerpo en un mundo donde el peso de la existencia es constantemente erosionado por la fugacidad de la vida contemporánea? Martínez, con su enfoque arraigado en las configuraciones de los aparatos estadísticos sobre los sujetos, parece sugerir que el cuerpo suspendido es un espejo de las luchas invisibles que marcan las periferias, un grito contenido en medio de un silencio colectivo. Mientras tanto, en la obra de Mattes, ese mismo cuerpo se convierte en una sombra que deambula por los corredores intangibles de la hiperrealidad, sugiriendo que la humanidad ha perdido de vista su propia sustancia en el medio del ágora digital de las pantallas.

Más allá de sus diferencias geográficas y estéticas, ambas piezas dialogan en su capacidad de generar un impacto emocional que desestabiliza al espectador. El cuerpo ausente, convertido en signo, trasciende su condición de representación para convertirse en un recordatorio visceral de la fragilidad existencial e incluso óptica del humano, en la medida en que el suicidio opera como un umbral entre el ser y la nada. En este vacío, se derrumban las ilusiones de control, se disuelven las narrativas confortantes que tratan de sostenernos. Terrible afirmación del vacío. En este terreno incierto, el cuerpo suspendido ya

no es simplemente una imagen de muerte, sino una encrucijada entre lo que se ha ido y lo que aún podría ser, una zona liminal donde lo irrepresentable se vuelve palpable. Fractura cruda de la realidad. Dicho en palabras de los creadores de *Mil Mesetas* (2004) “Deseo de matar y morir, pasión de abolición (...) moradas que el mundo prepara para que los que así piensan mantenerse (...) no puedan imaginar hacia que terrible fracaso se encaminan. (...) Huida ante la huida”. [16]

El sistema de sobrecodificación necrocapitalista endriaga dominante con su impiedad disuelve la agencia humana en un océano de signos políticos y económicos, donde la vida se ve reducida a un objeto listo para profanarse. Nos encontramos con la irreversibilidad de la desaparición, la inapelable negación del cuerpo, pero al mismo tiempo, la perpetuidad de su signo, que transita más allá de la materialidad misma, permaneciendo, cruentamente, inmortal en la memoria. Las obras se convierten en espejos quebrados de nuestra propia existencia inserta en la glocalidad: una presencia de la ausencia que nos obliga a confrontar el vacío en su estado de despojo más puro. Es en ese espacio vacío, donde lo irrecuperable se define, que nos vemos arrastrados a permanecer. Solo nos queda la búsqueda de un sentido inalcanzable en lo absoluto, en el silencioso de un oceánico malestrom que nos lleva a lo profundo de lo inhóspito, un vórtice infinito de significados evasivos que nos condenan a un ciclo interminable de incertidumbre ontológica como huella de una presencia que se aniquila en su propio desenlace, bajo el terrible riesgo de quedar atrapados por el poder de los signos que aquí nos desgarran.

[16] Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, (Pre-Textos, 2004), 230.

Bibliografía y otras fuentes de consulta

Colquhoun, Matt. *Egreso*. Buenos Aires: Caja Negra, 2021.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El Anti Edipo*. Paidós, 1986.

Deleuze, G., & Guattari, F. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, 2004.

Fisher, Mark. *Realismo capitalista*. Caja Negra, 2016.

Han, Byung-Chul. *Capitalismo y pulsión de muerte*. Cronicon, 2022.

<https://cronicon.net/wp/wp-content/uploads/2022/11/0001-Capitalismo-y-pulsion-de-muerte-Chul-Han.pdf>

Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder Editorial, 2017.

<https://www.derechopenalened.com/libros/la-sociedad-del-cansancio-byung-chul-han.pdf>

Joiner, Thomas E. *Why People Die by Suicide*. Harvard University Press, 2005.

Martínez, Israel. "Al final sí estábamos solos." Isra MX. Accedido el 20 de septiembre de 2024. <https://isra.mx/al-final-si-estabamos-solos/>

Mattes, Eva y Franco Mattes. "No fun". Accedido el 20 de septiembre de 2024.

<https://0100101110101101.org/no-fun/>

Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Melusina, 2010.

Voces femeninas: mujeres campesinas en el cine africano. Escuchar, traducir y hablar cerca de *Selbé et tant d'autres* de Safi Faye



Female voices: peasant women in African cinema.
Listen, translate and talk about *Selbé et tant d'autres* by Safi Faye

Estefanía Escobar Chávez

estefadrenalina@gmail.com

Investigadora independiente

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-1573-5943>

ENSAYO ACADÉMICO

Recibido: 30|09|2024

Aprobado: 9|12|2024

Resumen

El siguiente texto analiza el mediodmetraje *Selbé et tant d'autres* (1983) de la cineasta y etnóloga senegalesa Safi Faye que explora una mirada contrahegemónica a la representación de los cuerpos femeninos en la pantalla grande y construye su narrativa audiovisual desde la perspectiva «emic/etic» donde la misma autora oscila en la frontera de observadora/observado para situarse como parte del contexto y de los personajes que muestra. Y contrario a la noción de «imagen-spam» de Hito Steyrl –que responde a una lógica capitalista para construir referentes estéticos encaminados a fomentar el consumo material e inmaterial de necesidades inventadas– Faye articula la imagen de los sujetos representados a través de la dignificación de sus actividades cotidianas y toma distancia de la narrativa eurocéntrica de mostrar “lo africano” como exótico o salvaje y a la mujer africana dentro de parámetros colonialistas.

Palabras clave: Mujeres campesinas africanas, dignificación del trabajo femenino, representación audiovisual de la mujer, miradas contrahegemónicas.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual
4.0 Internacional

Abstract

The following text analyses the medium-length film *Selbé et tant d'autres* (1983) by the Senegalese filmmaker and ethnologist Safi Faye, which explores a counter-hegemonic look at the representation of female bodies in cinema and constructs its audiovisual narrative from an «emic/etic» perspective where the author herself oscillates on the border of observer/observed to situate herself as part of the context and the characters she shows. And contrary to Hito Steyrl's notion of «image-spam» - which responds to a capitalist logic of constructing aesthetic references aimed at promoting the material and immaterial consumption of invented needs - Faye articulates the image of the subjects represented through the dignification of their daily activities and distances herself from the Eurocentric narrative of showing 'the African' as exotic or savage and the African woman within colonialist parameters.

Keywords: African peasant women, dignifying women's work, audiovisual representation of women, counter-hegemonic views.

Introducción

Safi Faye (1943-2023) fue una cineasta y etnóloga senegalesa conocida como la primera mujer africana subsahariana en hacer cine en la segunda mitad del siglo XX. A pesar de que para la época la industria cinematográfica en Senegal era joven, ya tenía algunos epígonos importantes como Ousmane Sembène, Thierno Faty Sow o Paulin Soumanou Vieyra entre los cuales se encontraba esta cineasta. Faye egresó de l'École Normal de Rufisque en Senegal, para posteriormente realizar estudios de posgrado en Etnología con orientación en Ciencias Religiosas en École Pratique des Hautes Études en París y estudios cinematográficos en Freie Universität Berlin.[1] El principal interés del trabajo académico y cinematográfico de Faye fue la problematización de su cultura de origen, *serer*, en torno a cómo se dan sus mecanismos de reproducción interna en tanto a: los roles de las mujeres, la crianza, el aprendizaje del uso de plantas endémicas y la producción de tecnologías para su propio uso en una economía de subsistencia dentro del sistema económico de Senegal. No obstante, esta cineasta también desarrolló en su trabajo una reflexión sobre la crítica a las formas de representación audiovisual que cuestionaba el hablar sobre, para y con los sujetos estudiados desde su propio lugar como investigadora, narradora y "sujeto de estudio". La carrera cinematográfica de Faye comenzó cuando colaboró con el cineasta francés Jean Rouch como actriz en la película

[1] "Safi Faye", https://ww-article-cache-1.s3.amazonaws.com/en/Safi_Faye. [Consultado el 3 de agosto de 2024].

Petit à petit en 1970, experiencia que desencadenaría la inquietud cinematográfica de Faye, así como los cuestionamientos etnográficos de naturaleza ontológica sobre la manera en la que se representaba a su propia etnia *serer*. Los títulos que componen su obra son: *Passante* (1972), *Kaddu Beykat* (1975), *Fad'jal* (1979), *Goob na nu* (1979), *Man Sa Yay* (1980), *Les âmes au soleil* (1981), *Selbé et tant d'autres* (1983), *3 ans 5 mois* (1983), *Racines noires* (1985), *Elsie Haas, femme peintre et cinéaste d'Haiti* (1985), *Tesito* (1989) y *Mossane* (1996).

Selbé et tant d'autres de Safi Faye

Selbé et tant d'autres fue un trabajo realizado en 1983 por Safi Faye a petición del Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF, por sus siglas en inglés), institución que comisionó a varias cineastas para retratar la condición de la mujer en distintas partes del mundo bajo el proyecto titulado: "As women see it". Algunas de las participantes fueron: Atteyat Al-Abnoudy, María Barea, Deepa Dhanraj y Annabella Miscuglio. [2] En este documental de treinta minutos Faye muestra parte de su trabajo de campo en su tierra natal Fad'jal, al sur de Dakar en Senegal, donde entrevista a varias campesinas entre las que se encuentra Selbé. A lo largo del mediometrage se puede ver el arduo trabajo físico que ejecutan las mujeres mientras cuentan anécdotas del cotidiano, sus historias de vida, sueños y también sus penas. Los encuadres permiten observar el pequeño pueblo donde ellas viven que se compone de algunas chozas conectadas por patios en común con árboles frondosos cuya sombra permite refrescar a quienes se encuentran ahí. La paleta cromática del mediometrage se caracteriza por la utilización de una gama de ocres propios de los follajes del paisaje y las arcillas con las que trabaja Selbé, los materiales de construcción de las viviendas, las ropas que llevan los personajes e incluso el agua del río en donde las mujeres trabajan.

El comienzo del mediometrage superpone las imágenes de Selbé con sus hijos y una canción interpretada por una voz femenina que se repetirá a lo largo del trabajo. Aunque para este artículo aún no es posible determinar en qué lengua está cantada se puede lanzar la hipótesis de que probablemente sea *serer* –la lengua materna de Faye– ya que la grabación se desarrolla en Fad'jal y una de las características que tiene el trabajo de esta autora es mostrar la cualidad enunciativa de sus interlocutores en su propia lengua. Otro ejemplo donde se puede apreciar esta cualidad de su trabajo es en la película *Kaddu Beykat* donde

[2] "Selbé et tant d'autres | الممكنة (Permissible Dreams)".
https://archiv.hkw.de/en/programm/projekte/veranstaltung/p_210291.php

ella misma fungió como narradora, traductora, intérprete y de subtítulo tanto en francés como en inglés. En el caso del filme en cuestión, *Selbé et tant d'autres*, la autora también se dio a la tarea de traducir e interpretar los diálogos de las campesinas entrevistadas a lengua inglesa para llegar a un público más amplio.

Escuchar, traducir, hablar cerca de, representar

Más allá de ser un encargo, este largometraje documental de Safi Faye muestra la continuidad de sus intereses por retratar antropológicamente la vida campesina de su aldea natal. Como ya se ha mencionado, la trayectoria de creadora cinematográfica de Faye parece haber iniciado después del encuentro con Jean Rouch a inicios de los años setenta del siglo XX con lo cual ella desarrolló una particular forma de investigar y cuestionar la autoridad de la enunciación antropológica dentro del campo audiovisual. Dicha tarea fue ampliamente abordada por dicho autor francés a quien se le reconoce incluso como padre de la Antropología Visual con su *cinéma vérité*, sin embargo, Safi Faye fue mucho más lejos que Rouch en la práctica y ella realmente logró articular la mirada emic/etic^[3] en cada uno de sus trabajos.

En el trabajo de Faye es posible ver lo que Jean-Louis Comolli denomina «paraje», es decir, el punto en el espacio donde no solo podemos ver, sino aquel donde podemos ser vistos por otro.^[4] No cabe duda de que esta autora no se situó desde la verticalidad de la mirada occidental que reafirmaba el “yo creador” o el “yo” de autoridad académica, sino que se posiciona a sí misma como una especie de puente entre observadora/observado que fluye entre las mujeres campesinas y la cineasta. Tanto en *Kaddu Beykat* como en *Selbé et tant d'autres* vemos a los “otros” y a Faye como parte de un *continuum* donde, por un lado, están las campesinas en sus vidas cotidianas y, por otro, se encuentra la autora no sólo haciendo trabajo de campo sino también acompañándolas y articulando un discurso que corresponda a lo emic *serer* y al público occidental.

La traducción y narración que realizó Faye comprendió un tiempo mínimo entre la superposición de voces en cada diálogo externo para escuchar la lengua materna de las campesinas. En estos detalles de edición de sonido es donde se encuentra el trabajo reflexivo respecto a la enunciación ya que, según Comolli: “vemos juntos nuestros alter ego.

[3] Estos conceptos se retoman del trabajo del lingüista y antropólogo Kenneth Pike, quien los utilizó por primera vez en 1954. Por «emic» se entiende la perspectiva de los integrantes de la cultura que se estudia sobre sí mismos, es decir, el punto de vista de los nativos. Por «etic» se entiende la perspectiva del investigador foráneo, es decir, el punto de vista del antropólogo que pretende generar hipótesis o teorías científicas sobre las semejanzas y diferencias socioculturales.

[4] Jean-Louis Comolli, “Notas sobre el ‘estar juntos’”, en *El cuerpo y el cuatro. Cine, ética y política*, (Prometeo, 2015), 176.

y ser vistos”[5], para luego formular la pregunta: “¿desde dónde hablas?... La práctica funda la palabra. La posibilidad de pensar está en las formas de hacer.”[6] En ese sentido, Faye potencia las herramientas de la edición de sonido en relación con el discurso verbal y visual para otorgar una polifonía al producto final audiovisual: las voces que se traslapan y dialogan al mismo tiempo para hacer escuchar un doble punto de vista: el de Selbé y de Faye. Es importante mencionar que nuestra autora se afirmaba como una campesina[7] que filmaba a otros campesinos, posicionamiento que establece una cercanía distinta al sujeto de estudio y problematiza de otra manera la enunciación de un trabajo de esta naturaleza. Este acto de reconocimiento pone de relieve su mirada anticolonial en la tarea de dar cuenta de algo desde fuera y a la vez subrayar la palabra propia, desplazada entre sus entrevistadas y ella misma.

La autora busca hacer visible lo invisible: la ausencia de un estado que respalde la economía de subsistencia de la población de Fad’jal, la descomposición del tejido social mediante la migración y también la potencia del cuidado que efectúan estas mujeres hacia sus familias. El cine le permite mostrar: “una traducción de lo visible que deconstruye la evidencia para poder reinscribir una parte de lo no visible. Hay una interioridad de la cámara como hay una interioridad del cuerpo.”[8] La articulación que permite el montaje para mostrarnos la vida diurna de Selbé nos hace pensar que se trata de una mujer que nunca tiene tiempo para descansar, ella está en constante movimiento: o recolectando ostras en el río, o vendiendo alcohol en el pueblo para ganar un poco de dinero, también la vemos trabajar en las salinas, en la transformación las materias primas del campo para darle de comer a sus hijos y en la realización de sus propios artefactos de uso cotidiano. Faye condensa esas jornadas extenuantes en treinta minutos, articula el testimonio de Selbé como metonimia para mostrarnos el cansancio y desconsuelo de mujeres campesinas que provienen de una sociedad marginada por el modelo capitalista.

Las imágenes de *Selbé et tant d’autres* se sitúan en contrapartida de la hegemonía del cine documental y la antropología visual desde lo que Hito Steyrl llama «imagen-spam». Estas tratan de mostrar una hegemonía de:

seres humanos “ideales”, pero no mostrándonos los verdaderos humanos. Más bien todo lo contrario. Los modelos que habitan la imagen-spam son réplicas *photoshopeadas*. [...] las imágenes desencadenan deseos miméticos y

[5] *Ibidem*.

[6] *Ibid.*, 177.

[7] Nene Aïssatou Diallo, “Safi Faye: Selbé et tant d’autres”.
<https://africanfilmny.org/articles/safi-faye-selbe-et-tant-dautres/>

[8] Jean-Louis Comolli, “Malas compañías: documento y espectáculo”. Cuadernos de cine experimental 1, n.º 3 (2009): 79.

hacen que la gente quiera convertirse en los productos representados. [...] Por un lado existen un enorme número de imágenes sin referentes; por otro lado, existen muchas personas sin representación. Para decirlo de manera dramática: un número creciente de imágenes desamarradas y flotantes se corresponde con un número creciente de personas privadas de derechos, invisibles o incluso desaparecidas y ausentes. [9]

Si la producción cinematográfica occidental se ha enfocado en saciar la demanda sobre lo exótico de la alteridad, así como la cosificación del cuerpo femenino, Faye crea desde una contrahegemonía audiovisual antropológica al no reproducir este modelo y otorgar al público una narrativa más justa sobre el trabajo de las mujeres africanas campesinas. Si el género documental puede instrumentalizarse para fines específicos de miradas hegemónicas, también puede usarse como una narrativa contestataria y contrahegemónica que genere una alternativa de contenido y problematización epistemológico. En ese sentido, el trabajo de Faye funge como una herramienta audiovisual que comprende un complejo tejido de sus experiencias personales, profesionales y estéticas que se contraponen a las imágenes-spam, particularmente sobre la mujer africana. *Selbé et tant d'autres* reconoce la resistencia social y económica de las mujeres campesinas contra el desamparo en el que se encuentran frente a su presente histórico por medio de estrategias como la ayuda mutua.

La economía representacional de los cuerpos femeninos es repensada y rearticulada en este metraje al integrar a mujeres y niños dentro del campo representacional audiovisual cuya importancia es total para repensar el cine de la época. La manera en que Faye representó el cuerpo femenino está enmarcado en planos generales seguidos por «close up» de las manos y rostro que construyen una mirada contrahegemónica sobre el cuerpo de la mujer, canónicamente soslayada a la presencia masculina en acción. No obstante, otro de los aciertos de Faye es la muestra del cansancio de los cuerpos femeninos que trabajan y la expresividad que implica, distinta de la imagen asociativa al cuerpo de una mujer en reposo en calidad de enferma. Los planos generales permiten apreciar a los cuerpos en movimiento que sustraen y manejan materias primas, muestran el trabajo que realizan los hijos de Selbé en las tareas domésticas mientras se escucha el canto de las campesinas para aliviar la tensión narrativa. Esta presencia de las voces femeninas –que se narran a sí mismas– es reveladora en términos discursivos para la época ya que el canon de la voz narrativa del cine documental y la antropología visual estaba en manos de las voces masculinas. Las imágenes detalladas de las manos se vuelven testimonio sobre el modo en que la mujer transforma la materia, se dignifica ella misma a través de su trabajo y da sentido a su vida a pesar de la desazón de su contexto histórico.

[9] Hito Steyerl, “Los spam de la tierra: desertar de la representación” en *Los condenados de la pantalla*, 79.

Transformar la naturaleza desde las manos campesinas

El conocimiento que muestran las mujeres campesinas de Fad'jal de su entorno natural nos hace pensar en un proceso de transmisión cultural de larga duración para poder dominar las materias primas con la maestría que ellas muestran en pantalla. Esos elementos de aprendizaje que el espectador infiere –que por tanto están fuera de campo y de la diégesis– son evocados a través de la destreza que cada una de las campesinas imprime en sus quehaceres que Faye captura con la cámara. El dominio de la naturaleza y la tecnología con la que trabajan las retratadas es digno del asombro de la autora, quien procura reconocer el trabajo manual de estas mujeres dimensionando el tiempo que han tomado estas prácticas para mantenerse y no desaparecer a pesar del paso del tiempo. El montaje utilizado para mostrar el trabajo campesino busca enfatizar el valor del proceso de transformación de la materia prima en elementos indispensables para la vida cotidiana. Básicamente se trata del uso de sus propias manos la mayor parte del tiempo, sus vestimentas para transportar productos recién extraídos, algunos costales, tinajas de metal, madera o cortezas secas, hermosas ollas de barro de gran tamaño, algunos azadones y tornaderas de metal. Tanto el trabajo doméstico como el que pertenece propiamente al campo no es remunerado y subraya el papel que juega la mujer en la sociedad senegalesa. En una de las secuencias Faye nos muestra en la pantalla a estas campesinas dentro del lago buscando a tientas algunas ostras y pescados que después transformarán para poder venderlos. Poco después se observa cómo ellas se introducen en las salinas para recolectar costras de sal con sus manos sin miedo a la abrasión o la corrosión que estas sustancias producen. No hay tiempo para tomar medidas de protección, ni para descansar, ni cuestionarse si las actividades que realizan representan un peligro para su salud o no. Faye procura mostrar esa faceta de la mujer campesina trabajando desde un ángulo en el que observa que estas actividades dignifican sus vidas pese a los retos que presenta un medio ambiente hostil. Por otra parte, en la vida personal de Selbé también enfrenta dificultades pues tiene un marido que no contribuye en las tareas del hogar y tampoco a las de subsistencia ni para él ni para sus hijos de acuerdo con el testimonio de la protagonista. Con este testimonio la cineasta también elabora una crítica de lo que Flora Tristán señaló ya desde el siglo XIX: “Hay alguien todavía más oprimido que el obrero, y es la mujer del obrero”. Aunque estamos frente a una obra que retrata una sociedad campesina, Faye nos permite ver que esa repartición de tareas también puede llegar a estar desequilibrada. A pesar de esta conciencia en cuanto a la particularidad que implica este contexto, vale la pena recordar lo que Marx elaboró sobre la fuerza de trabajo –dentro de los contextos capitalistas–, aunque funciona para pensar el valor de ésta y mucho más en las sociedades poscoloniales de donde el sistema capitalista extrae gran parte de las materias primas que transforma:

El valor de la fuerza de trabajo, al igual que el de toda otra mercancía, se determina por el *tiempo de trabajo* necesario para la producción, y por tanto, también para la reproducción, de este artículo específico. En la medida en que es valor, la fuerza de trabajo misma representa únicamente una cantidad determinada de trabajo medio social *objetivada* en ella. La fuerza de trabajo sólo existe como facultad del individuo vivo. Su producción, pues, presupone la existencia de éste. Una vez dada dicha existencia, la producción de la fuerza de trabajo consiste en su propia reproducción o conservación. Para su conservación el individuo vivo requiere cierta cantidad de medios de subsistencia. Por tanto, el tiempo de trabajo necesario para la producción de la fuerza de trabajo resuelve en el tiempo de trabajo necesario para la producción de dichos medios de subsistencia, o, dicho de otra manera, *el valor de la fuerza de trabajo es el valor de los medios de subsistencia necesarios* para la conservación del poseedor de aquella.[10]

Con esta cita no se pretende pasar por alto el contexto histórico de Senegal en la segunda mitad del siglo XX en términos de desarrollo económico, ni mucho menos el contexto rural de estas mujeres. Lo que apuntala Marx sobre el valor de la fuerza de trabajo de las campesinas rebasa incluso su trabajo mismo, pues no sólo lo ejecutan día a día, sino que además tienen que elaborar sus utensilios de trabajo y eso agrega otro valor a esa misma cadena de producción. Transformar las materias primas para su consumo y/o intercambio monetario (valor de uso y valor de cambio) así como la extracción de éstas le da un valor agregado a la tarea constante de obtener diariamente el sustento necesario para la supervivencia de Selbé, sus hijos y su marido. Por otro lado, habrá que agregar el factor del tiempo en el que la protagonista elabora esas actividades más la venta de alcohol que realiza de vez en cuando para conseguir un poco de dinero y pagar las deudas de su marido. Finalmente, el factor de tiempo y esfuerzo para el cuidado doméstico, crianza y alimentación de los hijos es otro tipo de trabajo importante, pues como se ha mencionado implica que en esos espacios hay una transmisión importante de la cultura. Con esta lectura no pretendo concluir que Faye partió de un paradigma marxista para generar su obra, pero esta lectura permite vislumbrar con mayor claridad el alcance de su obra que poco se ha estudiado.

El filósofo e historiador Didi-Huberman señala que los pueblos no occidentales están expuestos a ser exotizados en su representación, ya que estéticamente se tiende a reproducir imágenes estereotipadas de lo masculino y lo femenino, así como de lo civilizado e incivilizado. Sin embargo, el trabajo de Safi Faye muestra lo contrario al dialogar con esta alteridad desde la horizontalidad sin mostrar sociedades “retrógradas” porque así aparecen bajo la mirada del otro[11] hegemónico. Lejos de la

[10] Karl Marx, *El Capital. Tomo I. El Proceso de producción capital*, 207.

[11] Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, 12.

idealización o romantización discursiva de la vida del campesinado, la cineasta senegalesa devuelve la dignidad a las campesinas *serer* a través de la representación audiovisual al mostrarlas como personas autosuficientes pese a los pronósticos de la hostilidad de su ambiente natural y social. Ante esas circunstancias, Faye pone voz y rostro a los sujetos poscoloniales opacados en los medios de comunicación masivos o fuera de las narrativas hegemónicas; ella nos permite a los occidentales/occidentalizados echar un vistazo a una cotidianidad que también le es propia ya que domina los códigos culturales en juego, tanto de lo representado como al público al que se dirige. Si la falta de representación refuerza discursos para anular sujetos y acontecimientos históricos con el fin de mantener las narrativas hegemónicas, los trabajos de Faye restituyen las formas de visibilizar a individuos que históricamente han estado en la marginación discursiva del texto y la imagen. Didi-Huberman nos dice que: “Hablar de la *legibilidad de las imágenes* reclama una restitución de sentido (*Bedeutung*). Es decir que las imágenes son capaces de conferir a las palabras mismas su legibilidad inadvertida.”[12] Las imágenes de Faye revalorizan el trabajo de las senegalesas *serer* frente a los discursos patriarcales hegemónicos. En este sentido, esas mujeres, hombres y niños son mostrados como poseedores de un rostro y una voz frente al espectador. El hecho de que Safi volviera a su aldea natal para hacer trabajo de campo y recolectar material filmográfico contribuyó a la construcción de un pensamiento audiovisual que atiende las consignas de la crítica al discurso antropológico de la segunda mitad del siglo XX respecto a la enunciación que hace el antropólogo sobre el “otro”. Al mismo tiempo su creación de “personajes” también es un recurso para destacar porque le permite desplazar esa voz enunciativa respecto a lo que ella investiga, dice y descubre. Su posicionamiento frente a la representación se desvincula de las prácticas generalizadas documentales en las que los creadores se desvinculan de ciertos códigos culturales respecto a la población donde se encuentran, Faye muestra una cercanía de los representados que se manifiesta en los temas elegidos y también en la forma de presentar un montaje sobre la información obtenida.

Conclusiones

Las obras de Safi Faye pueden leerse desde lo que Didi-Huberman pensó sobre “conquistar una parcela de humanidad... con la condición de hacer la historia narrable, con la condición también de producir una anticipación de un hablar con otros”[13] puesto que al menos la obra

[12] *Ibid.* 17.

[13] *Ibid.* 26.

citada, *Selbé et tant d'autres*, las campesinas de Fad'jal narran por sí mismas su vida directamente y no desde la una enunciación tercera que hable sobre ellas. En el metraje se muestra su perseverancia cotidiana para mantener a sus familias pese al cansancio físico y la desazón existencial del panorama económico en el que están insertas. Faye construyó una narrativa antropológica y audiovisual sobre su propia historia y lugar de proveniencia que reposa en una crítica al sistema de representación hegemónico que privilegia la aparición de ciertos tipos de cuerpos con una larga tradición canónica. Este posicionamiento ontológico-epistemológico de su antropología audiovisual lo considero fundamental dentro de la historia de la antropología visual ya que regularmente se suele discutir un listado de nombres en el que nunca aparece Safi Faye siendo que ella llevó la discusión más lejos de lo que hizo Jean Rouch y otros. El tópico antropológico sobre la relación y representación de un "otro" es un tema que se discute reiteradamente sobre las implicaciones del observador y el observado. En distintas obras de Safi Faye se encuentra una preocupación por identificar las voces de las mujeres, la elaboración de sus pensamientos, sus acciones siempre desde un posicionamiento reflexivo y no subordinado a una voz narradora o en segundo plano frente a las historias que cuenta.

Para finalizar quisiera agregar que quizás actualmente algunas de las problemáticas que aquí han sido mencionadas se pueden comprender con cierta naturalidad dentro de diversas ciencias sociales y las humanidades ya que son temas que actualmente se discuten abiertamente, sin embargo, lo que quisiera rescatar es que Safi Faye fue una pionera en su momento. Es importante recalcar que una mujer cineasta africana en la década de los setenta del siglo XX elaboró una investigación importante respecto al pueblo *serer* y contribuyó a la problemática de enunciación antropológica al mostrar a través de la herramienta del cine temas importantes como: el trabajo de las mujeres campesinas, la hegemonía de la mirada masculina en la industria cinematográfica, el tratamiento de lo emic/etic dentro de la política de la representación evitando a toda costa el lugar común de la exotización.

Ficha técnica de *Selbé et tant d'autres*

Realización: Safi Faye

Duración: 30 min.

Escritura: Safi Faye

Imagen: Papa Moctar Ndoye

Sonido: Magib Fofana

Montaje : Andrée Davanture

Producción: Safi Films

Coproducción: Faust Film

Participación: Unicef

Bibliografía y otras fuentes de consulta

Comolli, Jean-Louis (2009), “Malas compañías: documento y espectáculo”. *Cuadernos de cine experimental* 1(3), 76-89.

<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/CuadernosDeCine/articulo/view/3978>

Comolli, Jean-Louis. “Notas sobre el ‘estar juntos’”, en *Cuerpo y cuadro. Cine, ética y política*. Buenos Aires: Prometeo, 2015.

Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial, Buenos Aires, 2014.

Martínez Bonilla, Mariana. 2023. «Pensar (con) Las imágenes. Lecturas Reparativas E imágenes-Palimpsesto En November (2004) De Hito Steyerl». *Arte Imagen y Sonido* 3 (6):1-17. <https://doi.org/10.33064/6ais4394>

Marx, Karl. *El Capital*. Siglo XXI, México, 1975.

Nene Aïssatou Diallo. “Safi Faye: Selbé et tant d’autres”. [Consultado el 3 de mayo de 2024]. <https://africanfilmny.org/articles/safi-faye-selbe-et-tant-dautres/>

Ramos, María Marcos. “La mirada femenina a cine etnográfico documental. Reassemblage (Trinh T. Minh-ha, 1982)”. *Revista de estudios feministas*. Vol. 29. No. 1. Universidade Federal de Santa Catarina. 2021.

Steyerl, Hito. “Los spam de la tierra: desertar de la representación” en *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

Steyert, Hito. "Incertidumbre documental". *Re-visiones* 1, n.º 1 (2011): 1–6.

«Safi Faye », [Consultado el 3 de agosto de 2024].

https://ww-article-cache-l.s3.amazonaws.com/en/Safi_Faye

“Selbé et tant d’autres | الممكنة (Permissible Dreams)”. [Consultado el 3 de mayo de 2024]. https://archiv.hkw.de/en/programm/projekte/veranstaltung/p_210291.php

“Selbé et tant d’autres”, [Consultado el 3 de mayo de 2024].

https://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/10230_0

Reseña de *Ernst Jünger. La resistencia al presente*, de Salvador Gallardo Cabrera



Review of *Ernst Jünger. Resistance to the Present*
by Salvador Gallardo Cabrera

Ilse Díaz Márquez

ilse.diaz@edu.uaa.mx

Universidad Autónoma de Zacatecas/

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9258-5912>

RESEÑA

Recibida: 30|09|2024

Aprobada: 13|12|2024

Resumen

Saltando sin reparo alguno las fronteras entre la filosofía y la literatura, el ensayista, poeta y traductor hidrocálido Salvador Gallardo Cabrera nos aproxima en *Ernst Jünger. La resistencia al presente* a un autor paradigmático del pensamiento contemporáneo. Frente a una interpretación tradicional de la obra de Jünger, Gallardo Cabrera abre a los lectores horizontes nuevos desde los cuales considerar la escritura del autor como una respuesta obstinada a las crueldades de la modernidad.

Palabras clave: Ernst Jünger, Modernidad, bio-tecno-instrumentalización, emboscadura, resistencia.

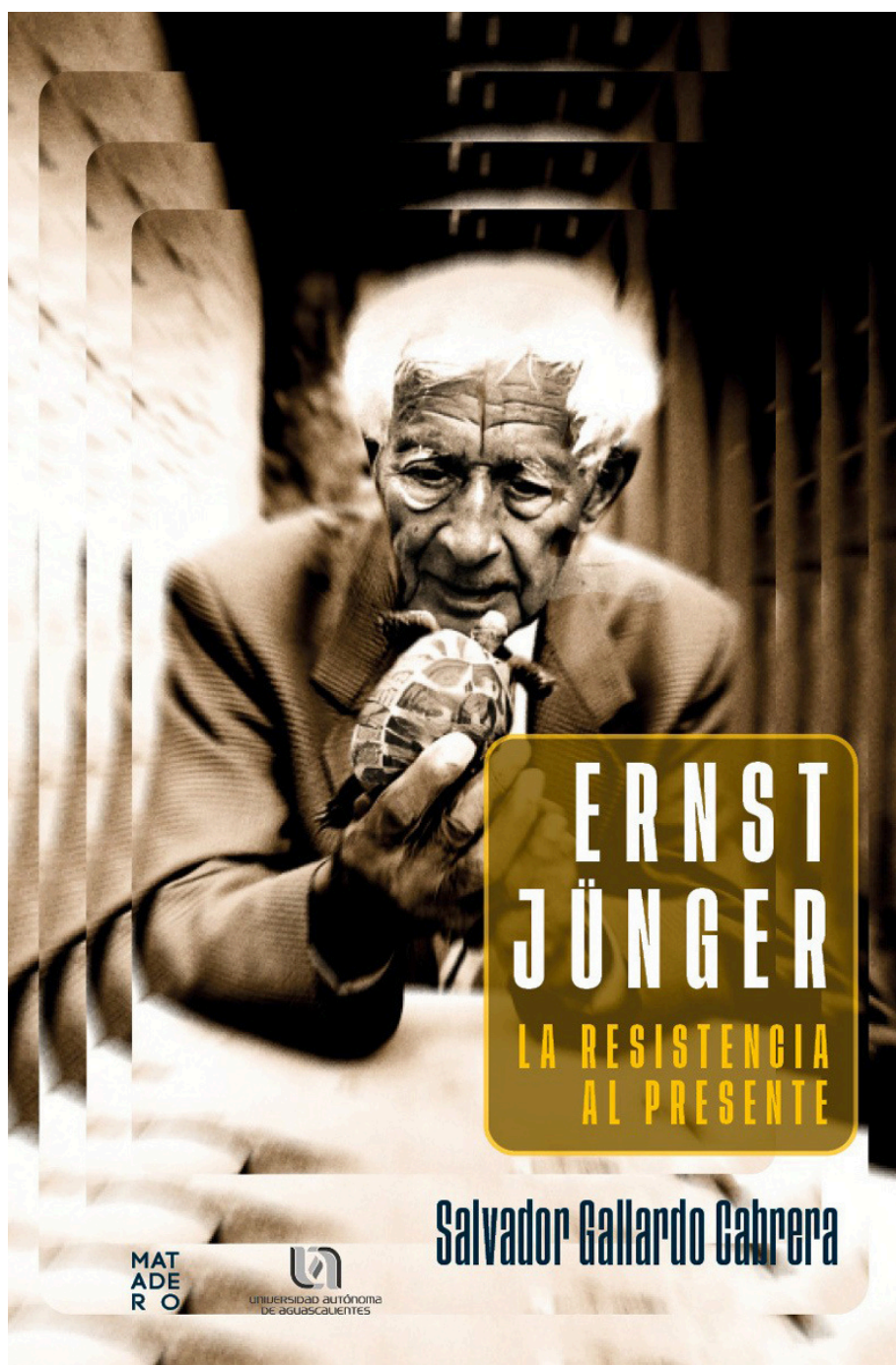


Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual
4.0 Internacional

Abstract

In his book, *Ernst Jünger. La resistencia al presente*, Salvador Gallardo Cabrera, who is an essayist, poet and translator from Aguascalientes, México, transgresses the borders between philosophy and literature to approximate us to the writing of a paradigmatic contemporary author: the German thinker Ernst Jünger. Gallardo Cabrera opens new interpretative horizons and considers the Jünger's work as a stubborn response to the cruelties of modernity.

Keywords: Ernst Jünger, Modernity, bio-techno-instrumentalization, ambush, resistance.



Saltando, sin reparo alguno, las fronteras entre la filosofía y la literatura, el ensayista, poeta y traductor hidrocálido, así como profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Salvador Gallardo Cabrera nos aproxima en *Ernst Jünger. La resistencia al presente* a un autor paradigmático del pensamiento europeo contemporáneo. Frente a una interpretación de la obra de Jünger que coloca como eje su cercanía y posterior ruptura con el nazismo, Gallardo Cabrera abre a los lectores horizontes nuevos desde los cuales considerar la escritura del autor como una respuesta obstinada a las crueldades de la modernidad. Asomémonos, a partir de tres momentos, a dichos horizontes.

Primer momento: el viajero-entomólogo

La reflexión que Gallardo Cabrera despliega en el primer capítulo de su libro, titulado “La topografía cristalina”, gira en torno a la poética de Ernst Jünger, entendida ésta no solamente como voluntad de estilo, sino como planteamiento escritural en el cual el lenguaje, aun con todas sus limitaciones, es capaz de enlazarse con la magia, con la ciencia y con la errancia, posibilitando al autor herramientas para explorar paisajes en los cuales lo interior y lo exterior se confunden.

Jünger se nos presenta así como escritor-viajero, escritor-entomólogo, como diarista e incluso como buscador de experiencias místicas. En un recorrido inverso por el tiempo, Gallardo Cabrera nos muestra en primer término al escritor alemán en la etapa final de su vida, con noventa años recién cumplidos, trabajando sobre su colección de escarabajos. Es a partir de esta imagen que comienzan a engarzarse las distintas épocas de creación jüngeriana con las formas literarias y con las formas naturales. Llamados a acompañar a Jünger en su tarea clasificatoria, los lectores nos volvemos junto a él observadores de su colección, de manera que vamos entendiendo cómo tales formas se conectan bajo la premisa de que hay “una fuerza combinatoria común a las plantas, los animales y las cosas”.

Es por esto que Gallardo Cabrera asemeja la obra de Jünger a un “cristal con múltiples facetas” que a su vez le recuerda a la “varia invención” de Juan José Arreola, esa forma literaria en el que caben todos los géneros. Desde ahí es posible entender el afán vitalicio de Jünger por escribir un diario, modelo textual que puede ser a la vez calendario, bitácora, memoria, confesión o terapia, pero que a pesar de su fecundidad ha sido relegado al espacio de los géneros menores (suponiendo que los haya). A Jünger, que lo mismo anota cómo ordena su biblioteca, que su observación de insectos o de flores, o los hábitos de los pasajeros de un avión, el diario le permite sin embargo unir los diversos mosaicos de su escritura, los cuales finalmente constituyen ese cristal que es también el mundo.

Gallardo Cabrera localiza en este primer capítulo las vertientes, al mismo tiempo estéticas y espirituales, que emanan de las ansias del Jünger contemplador-explorador: allí donde se funden las inclinaciones esotéricas de éste, mismas que le vienen de su entusiasmo por los experimentos surrealistas y por la certeza aprendida de Rimbaud de que la poesía es la iniciación por excelencia a los misterios del mundo, se presenta una escritura que funciona a modo de “operador de superficie”, puesto que, de un modo que podría evocarnos las correspondencias baudelerianas, con ella el escritor es capaz de superar las dicotomías tan comunes en las clasificaciones taxonómicas, y hacer patente que “la profundidad y la superficie no son sino la ilusión de los pares opuestos”. Jünger también hace uso de la escritura por intensidades, cual viajero onírico a quien se le concede una visión que distingue las minucias y relieves de objetos que saltan de lo concreto a lo abstracto y de vuelta, como si de tonalidades, distancias y juegos de luces se tratara. Además practica la observación fisiognómica, por medio de la cual el escritor, semejante a un *flâneur* científico que extiende su vagabundeo más allá de la ciudad, “al recorrer las calles, al caminar por una playa o un pantano”, se acerca al acertijo visual que es el mundo. Asimismo, Jünger hace uso de la visión anticipada, a través de la cual el observador se coloca en la frontera entre presente y futuro, dando “alcance a lo que en la visión había ido por delante”, o bien el acercamiento, que implica emprender los viajes más arriesgados, los que al pretender “acercarse al otro lado”, requieren del uso de drogas. En ésta última vertiente, México encuentra un lugar privilegiado en la exploración jüngeriana, puesto que, para el autor, los vehículos de la tercera fase del acercamiento son “el peyote, los hongos, el ololiuhqui, el mezcal”, mismos que “potencian los poderes visuales con mayor fuerza y penetración”.

Para Gallardo Cabrera, todos estos desplazamientos, todas las excursiones en que los diferentes tipos de observación y los métodos de desciframiento topográfico se ponen en marcha, finalmente están dirigidas a hacer frente a la configuración del poder que Ernst Jünger vio extenderse a lo largo del siglo XX: la de un proyecto de humanización total en el que el resto de los seres, ya sean animales, vegetales o devenires cósmicos, quedan reducidos bajo el dominio de la bio-tecnoinstrumentalización. Por eso resulta tan fundamental para Jünger no abandonar la conexión entre la magia y la técnica, por eso se empeña en continuar recorriendo caminos más allá de los términos opuestos, sin pretensiones metafísicas. Por el contrario, en las analogías entre los seres y los elementos de la naturaleza, eco de la ciencia combinatoria de los sabios y místicos de la Edad Media y del Renacimiento, encuentra el autor la vía para “desgeneralizar el universo” y para devolver a cada ser su “valor irreductible”.

Segundo momento: La Edad de la Radiación

En las notas biográficas sobre Ernst Jünger, suele destacarse el hecho de que, tras haber luchado en la Primera Guerra Mundial y asumir en su juventud una postura política conservadora que conllevaba la defensa de los valores militaristas, el escritor terminó por rechazar y criticar duramente al nazismo, razón por la cual sus obras fueron más tarde prohibidas en Alemania. En “El proceso frenético”, segundo capítulo de su libro, Salvador Gallardo Cabrera va desmenuzando la teoría que Jünger construye en su obra literaria, cuyas raíces se hunden precisamente en el período de entreguerras, cuando se da la ruptura con el nacionalismo y los valores antidemocráticos.

Esta teoría versa, de acuerdo a Gallardo Cabrera, “sobre la irrupción de la técnica como armazón y envoltura planetaria”. Motivado por la lectura de *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler, que planteaba la invasión de la naturaleza a manos de la técnica, con fines a dominarla como había pretendido el Fausto goethiano, Jünger se lanzó, en la década de los treinta, a analizar la manera en que el progreso occidental se presenta como un proceso de escala planetaria, caracterizado por construcciones orgánicas entre las que se encuentra la “movilización total” que conduce la energía de las múltiples ramificaciones de la vida hacia “la gran corriente de la energía bélica”. En este sentido, la bomba atómica marca un punto de inflexión que llevará a Jünger a nombrar a nuestra época “la edad de la radiación”.

Gracias a la movilización es posible, en las guerras contemporáneas, aniquilar al enemigo sin verle el rostro, aun cuando este enemigo se trate, como sucede ahora mismo en la Franja de Gaza, de una niña, un niño, o incluso un recién nacido. Gallardo Cabrera apunta con agudeza las prefiguraciones que hay en la lucidez jüngeriana, pues las trincheras de inicios del siglo XX adelantan los drones de combate a los que hoy mismo se suma el horror de las bombas de fósforo blanco.

Jünger se preocupa asimismo por la biotécnica, que “no sólo instrumentaliza los cuerpos, sino que extrae la vida fuera de sí”. Gracias a ella, se producen nuevos modos de subjetivación en los cuales el individuo puede dejar de sentir dolor –la anestesia sería aquí por tanto un ejemplo paradigmático de biotécnica– pero a la vez es objetivado, ya que se convierte no más que en un cuerpo inerte que puede intervenir. La biotécnica se apoya de la estadística en el empeño de sedar a los sujetos para que no se enfrenten de manera directa con las atrocidades: de este modo, las víctimas se convierten en cifras, que tampoco tienen rostro ni historia propia.

Desde este presupuesto, la técnica pretende ser neutral, ajena a las relaciones de poder. Sin embargo, Gallardo Cabrera nos recuerda en este punto la imagen de la pirámide invertida, en la que se revierte esa pretendida neutralidad. Si desde el punto de vista de la racionalidad técnica la pirámide se apoya en un vértice y permite que sus lados, simbolización del progreso, sigan creciendo indefinidamente, en la crítica de Jünger la pirámide, apoyada en su base no hace sino reducirse.

Resulta oportuno anotar otros dos problemas contenidos en este capítulo antes de pasar al tercer momento del libro que ahora reseñamos: el problema de la conexión como obligación y el de la racionalidad parasitaria. En esta nueva era dominada por la técnica, en la cual lo viviente se organiza en torno a las conexiones con la energía eléctrica y los dispositivos, conformando un nuevo tipo de construcción orgánica, el disciplinamiento de los sujetos se oculta bajo las máscaras de la diversión. La desconexión de dicha construcción orgánica deviene entonces en espejismo, puesto que nunca se lleva a cabo; los acontecimientos, desligados del tiempo y el espacio, son repetidos *ad infinitum* y relativizados. Por otro lado, la explotación constante de los recursos naturales, que intenta presentarse como triunfo de la técnica, no puede sino considerarse, desde la perspectiva jüngeriana, como irracional. Se trata, en realidad, de un fracaso, de una racionalidad parasitaria signada por el consumo capitalista y, por lo tanto, por el extractivismo colonial.

Tercer momento: el bosque y la resistencia

En el tercer capítulo, “La espacialidad anfibia”, Gallardo Cabrera se aproxima a las obras que Ernst Jünger produce hacia la mitad del siglo XX –especialmente los ensayos *Sobre la línea* y *La emboscadura*–, donde los espacios cobran una importancia vital. Atravesados por el frenesí y la velocidad de la edad de la radiación, esos espacios dejan de circundar a los seres y los impelen a volverse anfibios para atravesarlos. El gran cuestionamiento que brota de esta nueva espacialidad es la de la posibilidad de resistir, desde esos espacios, al proceso de la técnica y a la instrumentalización. El sitio que Jünger encuentra propicio para hacer frente al nihilismo es el mismo al que han acudido otros autores: Faulkner, Malraux, Sartre, Hemingway, Saint-Exupéry, Kafka, por nombrar algunos. Todos ellos –escritores y artistas “del meridiano cero”, les llama Gallardo Cabrera– tienen en común el haber pisado una tierra salvaje, un bosque a cuyo territorio no tienen acceso las fuerzas nihilistas, pero cuyos arroyos, claros y senderos sí son transitados por el *eros* y el arte, gracias a lo cual es posible que los seres recuperen allí una libertad no mediada por la igualdad liberal que, tal como plantea Jünger en *La emboscadura*, funciona sobrepasando la fuerza propia, la especificidad humana que pretenden controlar y regular.

La posibilidad de resistir que ofrece el bosque encuentra su modo de realización en las cuatro figuras transhistóricas que Salvador Gallardo nos presenta en el último capítulo de su libro. Estas cuatro figuras, que no deben entenderse como arquetipos sino como “figuras de experiencia”, son: el soldado desconocido, el trabajador, el emboscado y el anarca”. Sobresale la figura del emboscado, es decir, aquél que precisamente se retira al bosque para, desde su singularidad, sustraerse a la biotécnica y a la estadística, o en otras palabras, a los valores del liberalismo tras los cuales se esconde la dominación imperialista. El emboscado no huye del mundo como el anacoreta ni se evade de la realidad como el romántico; por el contrario, va al bosque porque es un espacio que no se le presentará pacífico, y lo hace consciente de que su decisión muy probablemente le acarreará consecuencias fatales. No obstante, su ética, su modo de existencia no le permiten ser indiferente. En su camino de resistencia, buscará una libertad que no es abstracta sino histórica y para ello deberá poner en práctica un conjunto de ejercicios de sí que le permitan dominarse y prepararse para cualquier contingencia. Dichos ejercicios nos remiten al Jünger que viaja y que contempla, pues cubren una gama que va de la introspección a la conversación, pasando por las excursiones, las drogas, los sueños, la observación de la naturaleza, la respiración, el autodistanciamiento.

El bosque donde el emboscado realiza estos recorridos es finalmente, apunta Gallardo Cabrera, “el lugar de la palabra [...] de la ambivalencia, de la libertad indeterminada, de la vida y la muerte”. Para Jünger es el espacio “donde la esperanza conduce más lejos que el terror”. Concluimos pues este breve recorrido retomando el llamado de resistencia al presente que a través de la obra de Jünger realiza en este lúcido ensayo Salvador Gallardo Cabrera, pues como señaló el autor alemán, hay que dar la cara cuando es la vida lo que está en juego, como lo está hoy. Y si para ello es preciso emboscarnos, así lo haremos.

Bibliografía

Gallardo Cabrera, Salvador (2023). *Ernst Jünger. La resistencia al presente*. Matadero, Universidad Autónoma de Aguascalientes.



**ARTE
IMAGEN
Y SONIDO**

Vol. 5, Núm. 9 • enero-junio • 2025 • <https://revistas.uaa.mx/index.php/ais>

publicación gestionada por el
Cuerpo Académico de Estudios y Producción de Arte, Imagen y Sonido
(UAA-CA-120) consolidado ante PRODEP